

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae (Dr. phil.)

Titel:

**Architektur als sozialer Interaktionsraum.  
Das Centro Cultural São Paulo 1975–1982**

im Fach

Kulturwissenschaft

von

Jens Brinkmann

Disputation am 22.1.2019

Präsidentin der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr.-Ing. Dr. Sabine Kunst

Dekanin der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät

Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachterin/Gutachter:

1. Prof. Dr. Wolfgang Schäffner, Humboldt-Universität zu Berlin, Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät, Institut für Kulturwissenschaft
2. Prof. Dr. Yvonne Mautner, Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo



<b>0.</b>	<b>Einleitung</b>	<b>7</b>
<b>1.</b>	<b>Die architektonische Moderne in São Paulo während der brasilianischen Militärdiktatur (1964–1985)</b>	<b>23</b>
<b>1.1</b>	<b>Das Centro Cultural São Paulo</b>	
	Supercentro	25
	Die Idee des Kulturzentrums	29
<b>1.2</b>	<b>Gesellschaftlicher Widerstand und staatliche Legitimation</b>	
	Die Politik der staatlichen Legitimation durch Modernisierung	35
	Die gesellschaftliche Situation ab 1964	38
	Phase des Übergangs: Die langsame politische Öffnung nach 1975	42
<b>1.3</b>	<b>Die architektonische Moderne in São Paulo zwischen Tradition und Bruch</b>	
	Universidade Presbiteriana Mackenzie und Universidade de São Paulo	47
	Tradition der Moderne: Vilanova Artigas und Adolf Franz Heep	49
	Das Instituto de Arquitetos do Brasil/São Paulo	54
	Der Bruch in der architektonischen Moderne São Paulos	56
<b>2.</b>	<b>Die Architekten des Kulturzentrums</b>	<b>63</b>
<b>2.1</b>	<b>Eurico Prado Lopes (1939–1985)</b>	
	Biografische Einordnung	64
	Prado Lopes am Instituto de Arquitetos do Brasil/São Paulo	68
<b>2.2</b>	<b>Luiz Benedito de Castro Telles (1943–2014)</b>	
	Biografische Einordnung	71
	Lehre und Forschung an der Universidade Presbiteriana Mackenzie	73
<b>2.3</b>	<b>Das Kulturzentrum im Gesamtwerk der Architekten</b>	
	Gemeinsames Werk: 1969–1985	75
	Herausbildung zentraler architektonischer Themen	77
	Neue Komplexität: Das Centro Cultural São Paulo	88

<b>3.</b>	<b>Das Kulturzentrum als Produkt des modernen Stadtraums</b>	<b>99</b>
<b>3.1</b>	<b>Einflüsse des modernen Stadtraums in São Paulo</b>	
	Das Grundstück des Centro Cultural São Paulo als symbolischer Ort	100
	Ursprung des modernen Stadtraums: Die Epoche Francisco Prestes Maia	102
	New York in São Paulo	105
<b>3.2</b>	<b>1960er: Kontinuität im Stadtraum</b>	
	Ende und Kontinuität der Epoche Francisco Prestes Maia	110
	Ein Parkway in São Paulo: Der Bau der Avenida 23 de Maio	111
<b>3.3</b>	<b>1970er: Stadtraum zwischen Modernisierung und Legitimation</b>	
	Modernisierung des Stadtraums: Stadtentwicklungspläne und Flächennutzungsgesetzgebung	116
	Sozialer Bruch im Stadtraum: Der Vetor sudoeste	121
	Neues Element im Stadtraum: Die Metrô de São Paulo	124
<b>4.</b>	<b>Von der Bibliothek zum Kulturzentrum</b>	<b>127</b>
<b>4.1</b>	<b>Eine Zentralbibliothek für São Paulo</b>	
	Die Krise im Bibliothekenwesen und die Idee der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro	129
	Die Stadtbibliothek Biblioteca Municipal Mário de Andrade als Labor der Moderne	133
<b>4.2</b>	<b>Skandinavische Impulse: Ein Aufenthalt in Finnland</b>	
	Die finnische Bibliothek als Kulturhaus	140
	Die UNESCO-Konferenz über Bibliotheksbauten in Helsinki	143
	Besuch finnischer Bibliotheksbauten	149
<b>4.3</b>	<b>Von der Bibliothek als Kulturhaus zur Bibliothek im Kulturzentrum</b>	
	Die Bibliothek im Funktionsprogramm der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro	153
	Die Bibliothek im Centro Cultural São Paulo	161



<b>5.</b>	<b>Das Raumkonzept der Inneren Straße</b>	<b>165</b>
<b>5.1</b>	<b>Die Straße im Kontext der Metropole São Paulo</b>	
	Großstadttypologien: Galerias comerciais und Edifícios conjuntos	166
	Idee einer Straße zwischen Straßen	168
<b>5.2</b>	<b>Die Straße in der internationalen Architektur- und Stadtdebatte der sechziger und siebziger Jahre</b>	
	Die Straße als sozialer Handlungsraum	170
	Begegnung und Aktivitäten im Stadtraum	172
	Der Nutzer als Akteur	173
<b>5.3</b>	<b>Gebaute Gestalt: Die Innere Straße als Interaktionsraum</b>	
	Aktivitäten	175
	Wegeführung	176
	Flexibilität	182
<b>6.</b>	<b>Fazit</b>	<b>185</b>

## **Anhang**

Quellen- und Literaturverzeichnis	191
Bildnachweis	205
Architekturzeichnungen	207
Zusammenfassung/Abstract	213
Selbstständigkeitserklärung	217

## **Anlage**

### **Fallstudien: Interviews 2009–2014**

Luiz Telles (2 Gespräche), May Brooking Negrão, Rita de Cássia Alves Vaz und Christina de Castro Mello, Maria Helena Lobo de Queiroz, Antônio Cláudio Pinto da Fonseca, Martin Grossmann, Bartira Ghoubar, Koiti Mori und Klara Ana Maria Kaiser Mori.



## Einleitung

»It is never easy to get back from the object (product or work) to the activity that produced and/or created it. It is the only way, however, to illuminate the object's nature, or, if you will, the object's relationship to nature, and reconstitute the process of its genesis and the development of its meaning.«

Henri Lefebvre<sup>1</sup>

### I

Architektur ist Teil der symbolischen Dimension einer Gesellschaft. Als Gestaltungsdisziplin bedarf sie der räumlichen Materialisierung und Aneignung durch die Nutzer. Zugleich besitzt die gebaute Gestalt einen eigenen Einfluss auf die sozialen Aktivitäten im Raum. In der Dissertation wird *dieser* Doppelcharakter der Architektur am Beispiel des Centro Cultural São Paulo und seiner Entstehungszeit in den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts in Brasilien untersucht. Als Produkt eines vielschichtigen Prozesses spiegelt das Gebäude die kulturelle Praktik einer Architektur, die maßgeblich durch den sozialen Raum und seine Akteure geprägt ist.

Die Arbeit folgt dem Diskurs einer neuen Kontextdimension in der Architektur und Stadtplanung der sechziger und siebziger Jahre. Diese ist geprägt durch das Interesse an der Interaktion von Nutzer und Raum sowie Fragen, wie das kulturelle Engagement der Öffentlichkeit angeregt und sinnstiftende soziale Interaktion erzeugt werden können. In den westlichen Geisteswissenschaften entwickelt der französische Soziologe Henri Lefebvre die Theorie des *Sozialen Raums*<sup>2</sup>. Sein Buch »La production de l'espace«<sup>3</sup> aus dem Jahr 1974 untersucht das Phänomen des Raums in Verbindung mit der sozialen Praxis und hat großen Einfluss auf die Gestaltungsdisziplinen. Lefebvres Definition des sozialen Raums umfasst dabei die Gesamtheit aus Architektur, »Stadt, Landschaft und politischem Territorium«<sup>4</sup> sowie die Praktiken und Prozesse, die diesen eingeschrieben sind. Mit der Berücksichtigung

---

<sup>1</sup> Lefebvre 1991, S. 113.

<sup>2</sup> Ebd., S. 68–169.

<sup>3</sup> Lefebvre 1991. (Originalausgabe: Lefebvre, Henri: La production de l'espace, Paris 1974.)

der spezifischen Einheit von Zeit und Raum, wie sie sich in jeder Gesellschaft darstellt, und der Aufforderung an den kritischen Leser, auch Widersprüche der Erzählung ernst zu nehmen<sup>5</sup>, besitzt seine Theorie eine vielschichtige Aktualität für die Geschichte des Raums als Konstrukt »sozialer Realität«<sup>6</sup> und bildet die Grundlage des Kulturbegriffs, der dieser Arbeit zugrunde liegt:

»What we are concerned with, then, is the long *history of space*, even though space is neither a »subject« nor an »object« but rather a social reality – that is to say, a set of relations and forms. This history is to be distinguished from an inventory of things *in space* (or what has recently been called material culture or civilization), as also from ideas and discourse *about space*. It must account for both representational spaces and representations of space, but above all for their interrelationships and their links with social practice.«<sup>7</sup>

Zwei große Argumentationslinien tragen die Arbeit. Sie formen den Doppelcharakter der forschungsleitenden Fragestellung nach der Bedeutung des Centro Cultural São Paulo als Produkt des sozialen Raums der sechziger und siebziger Jahre und nach dem Einfluss der Architektur auf die soziale Praxis der Nutzung des Gebäudes.

Die erste Argumentationslinie untersucht den sozialen Raum im Spannungsfeld der brasilianischen Militärdiktatur in São Paulo von 1964 bis 1985. Das Kulturzentrum, geschaffen von den beiden Architekten Eurico Prado Lopes und Luiz Benedito de Castro Telles, entsteht 1975 bis 1982. Als Gebäude des Übergangs fällt das Projekt zwar in die Phase der langsamen Rückkehr zur Demokratie, jedoch steht dieser die staatliche Einflussnahme auf kulturelle Praktiken im Verlauf der Diktatur entgegen. Die Verlagerung der politischen Konflikte in das Feld der Kultur, Zensur und gesellschaftlicher Widerstand als auch die Politik der staatlichen Legitimation durch Modernisierung sind wichtige Prozesse zum Verständnis der gesellschaftlichen Situation. Dabei werden politische Abhängigkeiten und Grenzen, in denen sich die Architektur als Gestaltungsdisziplin bewegt, offensichtlich:

1. Zensur und Widerstand spiegeln sich in der architektonischen Moderne und ihrem Bruch wider. Eurico Prado Lopes (1939–1985) und Luiz Benedito de Castro Telles (1943–2014)

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 17.

<sup>5</sup> Ebd., S. 16.

<sup>6</sup> Ebd., S. 116.

<sup>7</sup> Ebd.

stehen exemplarisch für eine Generation junger Architekten, die Mitte des 20. Jahrhunderts aufwächst und das Studium kurz vor bzw. nach dem Beginn der Diktatur abschließt.

2. Die politische Situation zeigt sich in Biografie und Werk der beiden Architekten. Ihre gemeinsame Arbeit spiegelt die Bedingungen der Architekturpraxis jener Zeit<sup>8</sup> und ist ein bedeutender Beitrag zur Gestaltung der Stadt in den siebziger Jahren in São Paulo.

3. Die Politik der staatlichen Legitimation durch Modernisierung führt zu tiefgreifenden Veränderungen des Stadtraums und seiner architektonischen Ausformung. Das Centro Cultural São Paulo ist ein Produkt dieser Entwicklung. Sowohl im Umgang mit den extremen Voraussetzungen der Stadtgeografie als auch in seiner Funktion als Knotenpunkt zwischen Verkehrsflüssen, öffentlicher Infrastruktur und Kulturprogramm besitzt das Gebäude eine besondere Bedeutung.

Die zweite Argumentationslinie betrachtet die soziale Praxis der Architektur des Kulturzentrums am Beispiel der gebauten Gestalt. Der Entstehungsprozess des Gebäudes repräsentiert den kulturellen Erneuerungsprozess im Bibliothekswesen in São Paulo, der seinen Ausdruck im Bauvorhaben einer neuen Zentralbibliothek findet. Für ihre Konzeption besitzt die skandinavische Idee der öffentlichen *Bibliothek als Kulturhaus* eine entscheidende Bedeutung. Trotz der Neugewichtung des Programms im Zuge der Umplanung im Jahr 1979 bestimmt die Grundkonzeption der Bibliothek maßgeblich die spätere Nutzung als Kulturzentrum. Das architektonische Konzept der *Inneren Straße* verkörpert die Idee der Interaktion und integrativen Verbindung von Aktivitäten, Nutzer und Raum:

1. Das Centro Cultural São Paulo wird zunächst als Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro geplant. Unter dem Einfluss der Idee der *Bibliothek als Kulturhaus* ist von Anfang an eine Vielzahl kultureller Nutzungen impliziert. Diese bestimmt das Funktionsprogramm der geplanten Bibliothek und den Planungsprozess des Gebäudes.

2. Im Zuge der Vorentwurfsplanung erarbeiten die Architekten das Raumkonzept der *Inneren Straße*. Sie bildet die Grundidee der Gebäudeorganisation. Zugleich zeigt sie den städtisch-kulturellen Erfahrungsraum São Paulos als wichtige Inspirationsquelle für die Architekten Prado Lopes und Telles.

3. Das Motiv der Straße spiegelt zudem den internationalen Diskurs der Architektur und Stadtplanung jener Zeit wider. Dieser beschäftigt sich mit den Grundvoraussetzungen der

---

<sup>8</sup> Mautner 2008, S. 33.

Straße als gesellschaftlichem Handlungsraum, mit der Funktions- und Wirkungsweise menschlicher Aktivitäten und mit der Alltagspraxis der räumlichen Nutzung.

4. Als »operatives Gefüge«<sup>9</sup> hat die Architektur einerseits entscheidenden Einfluss auf die räumliche Nutzung. Andererseits impliziert die »*Art des Konsums*«<sup>10</sup> durch die Nutzer selbst, einen aktiven Einfluss auf die Umgangsweisen mit dem Raum. Durch die »Anwesenheit anderer Menschen, Aktivitäten, Veranstaltungen und die Inspiration und Anregung, die von ihnen ausgehen«<sup>11</sup>, werden soziale Aktivitäten in hohem Maße ermöglicht. Damit bildet die »Logik der Zweideutigkeit«<sup>12</sup> eine Antwort der Architekten auf die politische Einflussnahme auf den sozialen Raum während der Diktatur.

## II

Methodisch verfolgt die Dissertation einen interdisziplinären Ansatz, der sich im Doppel-Blickpunkt von kultur- und medientheoretischer Perspektive sowie architektonischer Analyse zeigt. Die Medientheorie wird als *ein* Instrument genutzt, architektonisches Gestalten als kulturelle Praktik zu erklären. Mit der *Begrenzung des Bezugfeldes* und dem *kritischen Blick auf Alltagspraktiken* finden zwei Überlegungen zur Bedeutung kulturtechnischer Fragestellungen des deutschen Medientheoretikers Friedrich Kittler Berücksichtigung. Nach Kittler ermöglicht allein die sinnvolle Begrenzung des Bezugfeldes<sup>13</sup> »zu ihrer Zeit effektiv gewesene Funktionszusammenhänge anzutreffen und bei aller unumgänglichen Standardisierung einen Raum nachweisbarer Interaktionen zu behandeln«<sup>14</sup>. So ist die Arbeit in der Epoche der brasilianischen Militärdiktatur in São Paulo zwischen 1964 und 1985 verortet. Der Entstehungsprozess des Kulturzentrums von 1975 bis 1982 ist Ausdruck vielfältiger Einflüsse aus Politik, Gesellschaft, Architektur und Stadt. Zudem verlieren nach Kittler »alltäglichsste Praktiken ihre scheinbare Harmlosigkeit und Individualität, weil sie mit einem Schlag auf staatliche oder industrielle Programme transparent werden«<sup>15</sup>. Deshalb muss die Architekturpraxis als »Instrument zur

---

<sup>9</sup> Schöffner 2010, S. 137.

<sup>10</sup> Certeau 1988, S. 14.

<sup>11</sup> Gehl 2015, S. 9.

<sup>12</sup> Certeau 1988, S. 235.

<sup>13</sup> Kittler 2012, S. 119.

<sup>14</sup> Ebd., S. 119.

<sup>15</sup> Ebd., S. 126.

Transformation der Individuen«<sup>16</sup> in ihrer komplexen Wechselwirkung gestaltender Arbeit mit gesellschaftlichen Belangen während der Diktatur kritisch hinterfragt werden. Dabei dient der Aspekt der »Interaktion«<sup>17</sup> als verbindende Ebene, unabhängige Entitäten zu fassen. Seine erweiterte Bedeutung als »soziale Interaktion«<sup>18</sup> unterstreicht die Auseinandersetzung mit den Protagonisten des sozialen Raums und ihrer »wechselseitigen Beeinflussung der Einstellungen, Erwartungen und Handlungen«<sup>19</sup> in dieser Arbeit: So bilden der Blick auf die architektonische Moderne in São Paulo, die Einflüsse der Entwicklung des modernen Stadtraums, die Idee der skandinavischen Bibliothek als Kulturhaus und das Raumkonzept der Inneren Straße aufschlussreiche Erklärungsmuster der Entstehungsgeschichte und Funktionsweise des Centro Cultural São Paulo als sozialer Interaktionsraum.

Mit dem Ansatz einer architektonischen Analyse zwischen Beschreibung und Interpretation betrachtet die Arbeit zudem den Prozess der Materialisierung von Architektur als soziale Praxis. Ausgangspunkt der nachfolgenden Überlegungen ist die sinnliche Erfahrung des in vielerlei Hinsicht außergewöhnlichen Gebäudes. Während der Entstehung der Arbeit fand eine ethnologische Perspektive auf den Betrachtungsgegenstand ihre Fortsetzung in regelmäßigen Besuchen des Kulturzentrums und den originalsprachigen Interviews mit Akteuren der Entstehungsgeschichte.<sup>20</sup> Mit dem Blick auf wichtige *Themen des Gesamtwerks* der Architekten Prado Lopes und Telles, auf die Artikulation des Programms, die Entwurfsstrategie und die technischen Bedingungen des Raumes ist es möglich, am Beispiel des Centro Cultural São Paulo dem Wesen der »Architektur als ästhetisches Objekt, der Individualität und der typischen Qualitäten der Formen und Strukturen eines Einzelwerks«<sup>21</sup> gerecht zu werden. Damit unterstreicht die Dissertation die

---

<sup>16</sup> Foucault 1994, S. 222.

<sup>17</sup> Der philosophische Begriff »Interaktion« ist eine Neubildung aus lat. *interactio*, soviel wie »Kooperation«, Wechselwirkung zwischen Körpern oder auch Menschen. Interaktion ist ein Spezialfall von Kommunikation. Vgl. Regenbogen/Meyer 2013, S. 323.

<sup>18</sup> In der Soziologie werden »Interaktion« und »soziale Interaktion« unterschieden. Interaktion meint die »wechselseitige Beeinflussung des Verhaltens von Individuen oder Gruppen«. Soziale Interaktion »bezeichnet hier die durch Kommunikation vermittelten wechselseitigen Beziehungen zwischen Personen und Gruppen und die daraus resultierende wechselseitige Beeinflussung der Einstellungen, Erwartungen und Handlungen«, vgl. Schäfers 2001, S. 154–57.

<sup>19</sup> Ebd., S. 155.

<sup>20</sup> Wesentliches Ergebnis dieser Feldarbeit sind zudem eine umfangreiche Sammlung von Programmkatalogen, Veröffentlichungen als auch die fotografische Dokumentation von Aktivitäten und Nutzungen. Diese umfasst die Programmhefte CCSP Dezember 2010, Januar 2013, August 2017; III Mostra do Programa de Exposições 2009/2010 und 2012/2013; II Mostra do Programa de Fotografia 2012/2013.

<sup>21</sup> Kemp 2015, S. 8.

spezifischen Bedingungen der brasilianischen Architektur und leistet einen Beitrag für die erweiterte Rezeption der Architekturdebatte Südamerikas in Europa.

### III

Die Dissertation basiert auf der Auswertung relevanter Primärliteratur in portugiesischer Sprache, von Beiträgen aus dem brasilianischen Architekturdiskurs, der Fach- und Tagespresse sowie Positionen der internationalen Architektur- und Stadttheorie; es wird umfangreiches, auch unveröffentlichtes Material gesichtet und ausgewertet. Ein besonderer Wert besteht in der Analyse von neun Fallstudien auf der Basis originalsprachiger Interviews, die der Verfasser mit Akteuren der Entstehungs- und Nutzungsgeschichte des Centro Cultural São Paulo führen konnte:

Einen Schwerpunkt der Forschung bilden der internationale Theoriediskurs in Architektur und Stadtplanung in den sechziger und siebziger Jahren. Grundlegend für die Arbeit ist das Werk »La production de l'espace«<sup>22</sup>, in dem Henri Lefebvre seine Theorie des *Sozialen Raums* darlegt. Das neue gesellschaftliche Interesse findet seinen Ausdruck auch im Motiv der Straße als sozialem Handlungsraum. In ihrem wegweisenden Buchmanifest aus dem Jahr 1961 »The Death and Life of Great American Cities«<sup>23</sup> (»Tod und Leben großer amerikanischer Städte«) betrachtet die kanadische Bürgerrechtsaktivistin und Stadttheoretikerin Jane Jacobs den Großstadtorganismus am Beispiel New Yorks. Ihre Untersuchung zur Funktionsweise der Straße als Medium des Sozialen ist dabei von besonderer Bedeutung für diese Arbeit. 1971 widmet sich auch der dänische Architekt und Stadtplaner Jan Gehl in »Livet mellem husene«<sup>24</sup> (»Leben zwischen den Häusern«) der Erforschung von Qualitätskriterien für gute öffentliche Räume. Die Relevanz der Arbeit von Architekten und Planern liegt nach Gehl genau darin, dass sie mittels der Gestaltung von Räumen menschliche Kontakte und Aktivitäten sowie die Inspiration und Anregung, die von jenen ausgehen, überhaupt erst ermöglichen. Auch der französische Philosoph und Kulturtheoretiker Michel de Certeau untersucht Alltagspraktiken und alltägliche Handlungsweisen in der Gesellschaft. Am Beispiel der Straße und des Fußgängers

---

<sup>22</sup> Lefebvre 1991. (Originalausgabe: Lefebvre, Henri: La production de l'espace, Paris 1974.)

<sup>23</sup> Jacobs 1976. (Originalausgabe: Jacobs, Jane: The Death and Life of Great American Cities, New York 1961.)

<sup>24</sup> Gehl 2015. (Originalausgabe: Gehl, Jan: Livet mellem husene, Kopenhagen 1961.)



verdeutlicht er, wie der Mensch in der »Art und Weise des Konsums«<sup>25</sup> aktiven Einfluss auf die Aneignung seiner Umgebung nimmt. In seiner Theorie der Alltagspraktiken »L'invention du quotidien. 1 Arts de faire«<sup>26</sup> (»Kunst des Handelns«) aus dem Jahr 1980 postuliert er die soziale Dimension des menschlichen Zusammenlebens in der »Logik der Zweideutigkeit«<sup>27</sup>. Diese besitzt eine zentrale Bedeutung für die Arbeit.

Die Dissertation erschließt eine Reihe von Positionen zum Verständnis des Kulturzentrums im politischen Spannungsfeld der Militärdiktatur in São Paulo. Ausgangspunkt der Überlegungen zur diskursiven Praxis staatlicher Machtausübung ist Max Webers posthum veröffentlichter Aufsatz »Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. Eine soziologische Studie«<sup>28</sup>. Weber untersucht darin Gründe der »Legitimität« in unterschiedlichen Herrschaftsformen. Ein wichtiger Beitrag zum Verständnis der Strukturmuster politischer Legitimation während der Militärdiktatur in Brasilien ist die Untersuchung der brasilianischen Autoren Aarão Daniel Reis, Marcelo Ridenti und Rodrigo Patto Sá Motta »A ditadura que mudou o Brasil«<sup>29</sup>. Die Betrachtung wird durch den Beitrag des brasilianischen Soziologen Renato Ortiz »Revisitando o tempo dos militares«<sup>30</sup> über die Mechanismen der Verstaatlichung von Kultur und die Repression im universitären Bildungssystem ergänzt. Der Blick auf die sozialen Bewegungen im Kampf gegen die Diktatur »Movimentos e lutas sociais«<sup>31</sup> der brasilianischen Soziologin Maria da Glória Gohn bildet darüber hinaus die Grundlage zum Verständnis für die zeitliche Entwicklung der Diktatur zwischen 1964 und 1985. Die Studie »O sacerdote e o feiticeiro«<sup>32</sup> des brasilianischen Journalisten und Schriftstellers Elio Gaspari stützt die dargelegte zeitgeschichtliche Einordnung der Person Prado Lopes.

Von großer Bedeutung für das Verständnis der Entwicklung der architektonischen Moderne in São Paulo und ihres Bruchs sind die Schriften von Vilanova Artigas in der Textsammlung »Vilanova Artigas – Caminhos da Arquitetura«<sup>33</sup> sowie das Buch des Architekten Pedro Fiori Arantes »Arquitetura Nova – Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo

---

<sup>25</sup> Certeau 1988, S. 14.

<sup>26</sup> Certeau 1988. (Originalausgabe: Certeau, Michel de: L'invention du quotidien. 1 Arts de faire, Paris 1980.)

<sup>27</sup> Ebd., S. 235.

<sup>28</sup> Weber 1922, S. 1–12.

<sup>29</sup> Reis/Ridenti/Motta 2014.

<sup>30</sup> Ortiz 2014, S. 112–127.

<sup>31</sup> Gohn 2004, S. 156–163.

<sup>32</sup> Gaspari 2014.

Lefèvre, de Artigas aos mutirões«<sup>34</sup>, in dem dieser den vielschichtigen Architekturdiskurs in den Anfangsjahren der Diktatur beschreibt. Arantes greift Artigas' persönliche Tragödie während der Diktatur auf und beschreibt die schwierige Situation der jungen Generation aus der Perspektive der drei Protagonisten Ferro, Império und Lefèvre. Wichtige Quellen zu einzelnen Protagonisten der architektonischen Moderne in São Paulo bilden die Forschungen der brasilianischen Architekten und Stadtplaner Catharine Gati und Marcelo Barbosa zu Biografie und Werk des Architekten Franz Heep als auch die Werkbiografie über den Architekten Rino Levi von Renato Anelli mit dem einleitenden Text von Lucio Gomes Machado. Ergänzt wird die Darstellung durch die Untersuchung von Gilherme Wisnik zur Entwicklung der modernen Architektur in São Paulo.

Ein wichtiger Beitrag zur Entwicklung des modernen Stadtraums in São Paulo ist der Aufsatz »Elites, desigualdade e poder municipal«<sup>35</sup> des brasilianischen Architekten und Stadtplaners Flávio José Magalhães Villaça. Auch die Untersuchungen der brasilianischen Architekten und Stadtplaner Raquel Rolnik<sup>36</sup>, Fernando de Mello Franco<sup>37</sup>, Regina Meyer Proserpi, Marta Dora Grostein und Ciro Bidermann<sup>38</sup> bilden zentrale Quellen. Für die Darstellung des Werks Robert Moses' als Stadtplaner und dessen prägenden Einfluss auf die Gestalt des sozialen Raums in seiner Heimatstadt New York ist die Untersuchung des US-amerikanischen Philosophen Marshall Berman »All That Is Solid Melts into Air«<sup>39</sup> zur Geschichte der Moderne als widersprüchlicher Prozess des Fortschritts und destruktiver Kräfte von Interesse für diese Arbeit. Sie bildet die Grundlage zum Verständnis der Theorie des *Parkways* und der Planungen von Moses für die Stadt São Paulo.

Die Dissertation erschließt eine Reihe von unveröffentlichten Primärquellen aus dem Planungsprozess des Gebäudes. Dabei liegt der Fokus der Betrachtung auf der Konzeption der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro als Ausgangspunkt für das Kulturzentrum. Für die Konzeption der Bibliothek sind der Abschlussbericht »Visita a Bibliotecas Públicas

---

<sup>33</sup> Artigas 2004.

<sup>34</sup> Arantes 2004.

<sup>35</sup> Villaça 2004.

<sup>36</sup> Rolnik 2001.

<sup>37</sup> Franco 2005.

<sup>38</sup> Meyer/Grostein/Bidermann 2004.

<sup>39</sup> Berman 2010, S. 13–14.

Européias«<sup>40</sup> der Bibliothekarin May Brooking Negrão über die Teilnahme an der internationalen Konferenz über Bibliotheksbauten in Helsinki im Jahr 1975 sowie das Funktionsprogramm der geplanten Bibliothek »Programa funcional Biblioteca Central de São Paulo«<sup>41</sup> aus dem Jahr 1976 von zentraler Bedeutung. Beide Dokumente werden in dieser Arbeit zum ersten Mal wissenschaftlich ausgewertet.

Für das Verständnis der Zentralbibliothek ist zudem die Geschichte der skandinavischen öffentlichen Bibliotheken im 20. Jahrhundert von Interesse. Mit seinem Beitrag »The Golden Age of Finish Public Libraries: Institutional, Structural and Ideological Background since the 1960's« in der Textsammlung »Finnish Public Libraries in the 20<sup>th</sup> century«<sup>42</sup> fasst der Bibliothekar Ilkka Mäkinen die Entwicklung in Finnland zusammen. Auch das Buch »Systemplanung von Büchereibauten«<sup>43</sup> des dänischen Bibliothekars Sven Plovgaard, der ebenfalls an der internationalen Konferenz über Bibliotheksbauten in Helsinki teilnimmt, ist eine wichtige Referenz der Arbeit.

Zudem widmen sich dem Thema des Kulturzentrums kurz vor und nach dem Zeitpunkt der Eröffnung am 13. Mai 1982 mehrere Beiträge in der brasilianischen Fach- und Tagespresse. Diese geben Auskunft zur Gebäudeidee, den Besonderheiten des architektonischen Entwurfs und seiner technischen Umsetzung sowie der Nutzung des Kulturzentrums.<sup>44</sup> Im Jahr 1983, anlässlich des einjährigen Bestehens, erscheint die Publikation »C.C.S.P. Ano I«<sup>45</sup>, welche die Aktivitäten des Kulturzentrums im ersten Jahr dokumentiert. Die Veröffentlichung der städtischen Kulturabteilung wird durch den ersten Direktor des Centro Cultural São Paulo Ricardo Ohtake erarbeitet und erlaubt interessante Einblicke in die Gründe der Umplanung, die erweiterte Struktur des neuen Angebots und die

---

<sup>40</sup> Negrão 1975.

<sup>41</sup> Lopes/Telles 1976.

<sup>42</sup> Mäkinen 2001.

<sup>43</sup> Plovgaard 1970.

<sup>44</sup> Im Jahr 1981 berichtet die Fachzeitschrift *Construção Hoje* über die Baustelle des Kulturzentrums, vgl. *Construção Hoje* 1981, S. 20–21. Im April 1982 erscheint zunächst ein Beitrag in der Zeitschrift *A Construção em São Paulo*, vgl. Zauli 1982, S. 4–16. Im Mai 1982 informieren die renomierten Architekturzeitschriften *Projeto*, vgl. Pires 1982, S. 32–40, und *Módulo* über das neue Gebäude, vgl. Lopes/Telles 1982, S. 66–77. *Módulo* präsentiert einen Textbeitrag der Architekten Eurico Prado Lopes und Luiz Benedito de Castro Telles. Skizzen des Innenraums, Konstruktionsdetails, Fotos des Herstellungsprozesses und des fertigen Gebäudes ergänzen den Beitrag. Die Zeitschrift *Projeto* begleitet die Entwicklung des Centro Cultural São Paulo auch in den folgenden Jahren. So erscheinen im Jahr 1983, vgl. Zein 1983, S. 24–25, sowie im Jahr 1988, vgl. *Projeto* 1988, nochmals zwei Artikel über das Projekt. Der erste der beiden verzichtet dabei ganz auf den Abdruck von Fotos und erklärt die architektonische Idee lediglich anhand von beeindruckenden räumlichen Skizzen der Architekten.

Gruppe der Nutzer der Institution. Das Centro Cultural São Paulo ist Gegenstand weiterer brasilianischer und internationaler Publikationen.<sup>46</sup> In Brasilien sticht die Baumonografie »Centro Cultural São Paulo – espaço e vida« des brasilianischen Architekten und Verlegers Fernando Serapião heraus. Sie erscheint 2012 zum dreißigjährigen Jubiläum des Kulturzentrums und erschließt wichtiges Material aus dem gemeinsamen Werk der Architekten Prado Lopes und Telles.<sup>47</sup>

Von besonderer Bedeutung ist die wissenschaftliche Untersuchung »CCSP–Centro Cultural São Paulo: Um projeto revisitado«<sup>48</sup>, die der Architekt Luiz Telles 2002 vorgelegt hat. Im Rückblick wird der Entstehungsprozess des ersten »Gebäudes, das erdacht und gebaut wurde, um ein Kulturzentrum in Lateinamerika aufzunehmen«<sup>49</sup> aus Sicht der Architekten betrachtet. Die Untersuchung umfasst eine zeitgeschichtliche Einordnung in die Entstehungszeit während der Diktatur, wobei gesellschaftliche Einschränkungen, der Widerstand der Architekten und Künstler im Streben nach Freiheit und demokratischer Kultur diskutiert werden. Zudem umfasst die Arbeit einen typologischen Vergleich des Kulturzentrums mit anderen brasilianischen und internationalen Kulturinstitutionen.<sup>50</sup> Angesichts des prekären Zustandes des Gebäudes, zwanzig Jahre nach der Eröffnung, übt Telles jedoch auch Kritik an den Verwaltungsstrukturen öffentlicher Kulturbauten in

---

<sup>45</sup> Ohtake 1983.

<sup>46</sup> Für das Verständnis des Projekts aus internationaler Sicht sind folgende Beiträge von Bedeutung: Der zweisprachige Text »Publieke landschappen - Het Centro Cultural de São Paulo/Public Landscapes – The Centro Cultural São Paulo« aus dem Jahr 2001 in der niederländischen Architekturzeitschrift OASE macht das Projekt zum ersten Mal einem internationalen Fachpublikum zugänglich, vgl. Grafe/Leirner 2001, S. 2–15. Im Folgejahr erscheint der Text zudem auf Portugiesisch »Paisagens públicas« in der Jubiläumsausgabe der Revista d’art, des Kulturmagazins des Centro Cultural São Paulo, vgl. Leirner 2002, S. 100–108. In derselben Ausgabe des Kulturmagazins veröffentlicht auch der Architekt Angelo Bucci den Artikel »Pedra e arvoredos«, der den Bau des Kulturzentrums im Kontext der Stadtlandschaft São Paulos und ihrer ausgeprägten Geografie diskutiert, vgl. Bucci 2002, S. 4–10. Der Text »Urbane Maßstäbe – Architektur als Symbiose von Landschafts- und Stadtraum« in der Architekturzeitschrift ARCH+ aus dem Jahr 2008 ist der erste Beitrag zum Centro Cultural São Paulo im deutschen Sprachraum, vgl. Brinkmann 2008, S. 46–51. Die kommentierte Fotodokumentation »Treasure of Architecture. Eurico Prado Lopes + Luiz Telles. CCSP - Centro Cultural São Paulo« erscheint anlässlich des Todes von Luis Telles im Jahr 2014 in der Zeitschrift GA Document in Japan und unterstreicht die Bedeutung des Kulturzentrums für die Architektur der Moderne in Brasilien, vgl. Futagawa 2014, S. 102–117.

<sup>47</sup> Serapião 2012.

<sup>48</sup> Telles 2002.

<sup>49</sup> Ebd., S. 2.

<sup>50</sup> Ebd., S. 69–154.

São Paulo.<sup>51</sup> Die Arbeit ist zudem eine wichtige Primärquelle für originales Bildmaterial, Zeichnungen und Grafiken der Architekten.<sup>52</sup>

Abschließend bilden die neun Fallstudien auf der Basis originalsprachiger Interviews<sup>53</sup> im Zeitraum von 2009 bis 2014 einen zentralen Forschungsansatz *dieser* Arbeit. Gegenstand der Interviews ist die historische Perspektive auf das Centro Cultural São Paulo, aber auch dessen heutige vielschichtige Aktualität. Die Konzeption der Interviews und die Auswahl der Zeitzeugen haben das Ziel, den Betrachtungsgegenstand auf gesellschaftlicher, gestalterischer und kultureller Ebene in seiner inhaltlichen Repräsentation darzustellen. Von besonderer Bedeutung sind dabei zwei persönliche Begegnungen mit dem Architekten Luiz Telles. Das erste Gespräch<sup>54</sup> fand am 5. November 2009 im Café des Centro Cultural São Paulo statt und wurde mit einem gemeinsamen Rundgang durch das Gebäude beschlossen. Das zweite Treffen<sup>55</sup> kam am 19. März 2010 im Rahmen einer gemeinsamen Besichtigung der Markthalle Mercado Municipal de Pinheiros zustande. Telles berichtet über die Entstehungsgeschichte des Kulturzentrums, über die gemeinsame Arbeit mit Eurico Prado Lopes und gibt Auskunft zu seiner persönlichen Biografie. Beide Interviews gehören zu den letzten aufgezeichneten Gesprächen mit dem Architekten und Hochschullehrer, der im Jahr 2014 verstirbt.

Das dritte Gespräch mit der Bibliothekarin May Brooking Negrão<sup>56</sup> fand am 23. April 2013 in ihrer Privatwohnung im Stadtteil Alto da Lapa statt. Aus der Sicht der Abteilung für Bibliotheken berichtete Brooking Negrão über die Anfänge des Projekts, die Konzeption der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro und die Umplanung zum Kulturzentrum. Durch das Interview konnte der Abschlussbericht der Teilnahme an der internationalen Konferenz über Bibliotheksbauten in Helsinki im Jahr 1975 »Visita a

---

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Alle Abbildungen und Zeichnungen aus der Produktion der Architekten wurden mir von Luiz Telles im Jahr 2009 zur Verwendung in meiner Dissertation zur Verfügung gestellt.

<sup>53</sup> Sieben Gespräche mit Luiz Telles, Rita de Cássia Alves Vaz und Christina de Castro Mello, Maria Helena Lobo de Queiroz, Antônio Cláudio Pinto da Fonseca, Martin Grossmann sowie Bartira Ghoubar wurden digital aufgezeichnet und sind vollständig transkribiert. Das Gespräch mit May Brooking Negrão konnte lediglich unvollständig in Stichpunkten festgehalten werden; zu dem Gespräch mit Koiti Mori und Klara Ana Maria Kaiser Mori wurden keine Aufzeichnungen geführt. Es konnte lediglich ein Gedächtnisprotokoll angefertigt werden. Alle Interviews sind Teil der Anlage dieser Arbeit.

Bedanken möchte ich mich zudem bei der Architektin Zilah Florence, Leiterin der Abteilung für Architektur im Centro Cultural São Paulo, für die gemeinsame Besichtigung des Gebäudes im Jahr 2010.

<sup>54</sup> Telles 2009.

<sup>55</sup> Telles 2010.

Bibliotecas Públicas Européias«<sup>57</sup> von Brooking Negrão erstmalig eingesehen werden. Das Dokument belegt den Einfluss der skandinavischen Idee der *Bibliothek als Kulturhaus* auf den Prozess der kulturellen Erneuerung des Bibliothekswesens und die Konzeption der geplanten Zentralbibliothek in São Paulo. Das Gespräch mit May Brooking Negrão konnte lediglich in Stichpunkten festgehalten werden.

Das vierte Interview mit den Architektinnen Rita de Cássia Alves Vaz und Christina de Castro Mello<sup>58</sup> fand am 18. November 2014 in einem Restaurant im Stadtteil Vila Olímpia statt. Als junge Architektinnen sind beide zwischen 1975 und 1978 im Büro von Prado Lopes und Telles tätig und von Beginn an – von der Erarbeitung des Funktionsprogramms bis zum Ende der Ausführungsplanung – am Projekt des Kulturzentrums beteiligt. Das Gespräch gibt wichtige Einblicke in die Arbeitsweise des Büros und ist als zeitgeschichtliches Dokument der Architekturpraxis und der gesellschaftlichen Bedingungen in der Zeit der Militärdiktatur von großer Bedeutung.

Das fünfte Interview mit der Architektin Maria Helena Lobo de Queiroz<sup>59</sup>, der langjährigen Ehefrau von Eurico Prado Lopes, wurde am 18. November 2014 in ihrer Privatwohnung im Stadtteil Perdizes geführt und informiert über ihr gemeinsames Leben mit Prado Lopes bis zur Trennung im Jahr 1976. Ihre persönlichen Erinnerungen, insbesondere auch die zeitgeschichtliche Einordnung in die Epoche der Diktatur, sind eine der ganz wenigen Quellen zu Prado Lopes' Biografie und Werk. Auch zu Luiz Telles, der ihr als Kommilitone, Arbeitskollege und enger Freund ein Leben lang verbunden bleibt, gibt Lobo de Queiroz exklusive biografische Auskünfte.

Das sechste Interview mit dem Architekten und Professor Antônio Cláudio Pinto da Fonseca<sup>60</sup> fand am 16. März 2010 an der Fakultät für Architektur und Städtebau der Universidade de São Paulo statt. Pinto de Fonseca gibt wichtige Informationen zur architekturgeschichtlichen Einordnung des Werks von Prado Lopes und Telles sowie zum stadträumlichen Kontext der Entstehungszeit des Kulturzentrums.

Das siebte Interview mit Martin Grossmann<sup>61</sup>, bildender Künstler, Professor für Kulturwissenschaft an der Universidade de São Paulo und Direktor des Kulturzentrums in der

---

<sup>56</sup> Negrão 2013.

<sup>57</sup> Negrão 1975.

<sup>58</sup> Vaz/Mello 2014.

<sup>59</sup> Queiroz 2014.

<sup>60</sup> Fonseca 2010.

<sup>61</sup> Grossmann 2010.

Zeit von 2006 bis 2010, fand am 17. März 2010 in seinem Büro im Centro Cultural São Paulo statt. Grossmann berichtet über das Nutzungskonzept des Gebäudes während seiner Amtszeit als Direktor der Institution. Dabei bewertet er das Kulturzentrum als Ort städtischer Kultur in São Paulo aus heutiger Sicht. Seine Überlegungen spiegeln das architektonische Potential, aber auch die Grenzen der räumlichen Nutzung wider.

Das achte Interview mit der Architektin und Kuratorin im Centro Cultural São Paulo Batira Ghoubar<sup>62</sup> wurde am 15. März 2010 geführt, ebenfalls im Kulturzentrum. Ghoubars Erläuterungen zeigen das Kulturzentrum aus der Sicht der Mitarbeiter und erlauben einen kritischen Blick auf die aktuelle Arbeitsituation.

Das neunte Gespräch mit dem Landschaftsarchitekten Koiti Mori und der Architektin und Stadtplanerin Klara Ana Maria Kaiser Mori<sup>63</sup> fand im Januar 2013 in ihrem Büro im Stadtteil Vila Madalena statt. Beide verantworten die landschaftsarchitektonische Konzeption in der Phase der Vorentwurfs- und Entwurfsplanung des Centro Cultural São Paulo, die später jedoch nicht weiter verfolgt wird. Mori und Kaiser Mori berichten über ihre anfängliche enthusiastische Arbeit an dem Projekt und das enttäuschende Ende. Sie stellen eine Vielzahl wichtiger Planungsdokumente, Zeichnungen, Modellfotos und Zeitungsartikel aus der Vorentwurfsphase des Kulturzentrums aus ihrem Büroarchiv zur Verfügung. Das Gespräch mit Koiti Mori und Klara Ana Maria Kaiser Mori wurde nicht aufgezeichnet. Es konnte lediglich ein Gedächtnisprotokoll angefertigt werden.

#### IV

Die Arbeit ist in fünf Kapitel gegliedert: Das erste Kapitel diskutiert das Centro Cultural São Paulo im Spannungsfeld der Entstehungszeit während der brasilianischen Militärdiktatur in São Paulo. Die Vorstellungen von der zukünftigen Nutzung des Gebäudes widersprechen der Realität einer aus politischen Gründen übereilten Eröffnung im Jahr 1982. Es folgt eine Einordnung in die Zeit der Diktatur. Mit dem Blick auf die architektonische Moderne in São Paulo werden die vielfältigen Einflüsse auf Eurico Prado Lopes und Luiz Benedito de Castro Telles als Protagonisten der Generation junger Architekten zwischen *Tradition und Bruch* untersucht.

---

<sup>62</sup> Ghoubar 2010.

<sup>63</sup> Mori/Kaiser 2013.

Das zweite Kapitel umfasst eine biografische Einordnung von Prado Lopes und Telles. Der Entwurf des Centro Cultural São Paulo zeugt von einer neuen Komplexität im Gesamtwerk der beiden Architekten. In Form einer architektonischen Analyse werden zentrale Themen der gemeinsamen Arbeit als auch Einflüsse der architektonischen Moderne São Paulos untersucht und am Projekt des Kulturzentrums exemplarisch nachgewiesen.

Das dritte Kapitel betrachtet das Kulturzentrum als Produkt des modernen Stadtraums in São Paulo. Die Persönlichkeit eines Francisco Prestes Maia steht beispielhaft für die Kontinuität einer Stadtentwicklung, die durch US-amerikanische Vorbilder geprägt ist. Der Beginn der Diktatur im Jahr 1964 markiert eine neue Dimension stadträumlicher Veränderungen: Die Fertigstellung der Schnellstraße Avenida 23 de Maio, die Erarbeitung einer Reihe von Stadtentwicklungs- und Flächennutzungsplänen, die Herausbildung des Vektor sudoeste und der Bau des U-Bahnsystems sind entscheidende Voraussetzungen für die Wahl des Grundstücks der neuen Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro.

Das vierte Kapitel untersucht das Kulturzentrum in seiner Entwicklung als geplante Zentralbibliothek. Die Teilnahme der Bibliothekarin May Brooking Negrão an der internationalen Konferenz über Bibliotheksbauten in Helsinki im Jahr 1975 und die Erarbeitung des Funktionsprogramms durch Prado Lopes und Telles bilden die Grundlage der Planung für die neue Zentralbibliothek. Im Zuge der Umplanung zum Kulturzentrum 1979 wird das Projekt um eine Reihe von neuen Nutzungen erweitert.

Das fünfte Kapitel erklärt das Raumkonzept der *Inneren Straße*. Die gebaute Gestalt besitzt eine räumliche Qualität, die soziales Handeln in besonderem Maße ermöglicht. Das Motiv der Straße wird im Rahmen des städtisch-kulturellen Erfahrungsraums der Metropole São Paulo als auch im disziplinübergreifenden Kontext der internationalen Architektur- und Stadtdebatte der sechziger und siebziger Jahre diskutiert. Es folgt eine Analyse der für die Raumerfahrung prägenden Elemente: Aktivitäten, Wegeführung und Flexibilität.

Eine Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse bildet den Schluss der Arbeit. Der Anhang beinhaltet neben dem Quellen- und Literaturverzeichnis sowie dem Bildnachweis eine Reproduktion von Architekturzeichnungen, die das Kulturzentrum in Ansichten, Grundrissen und Schnitten dokumentieren. Die Fallstudien originalsprachiger Interviews 2009–2014 sind der Arbeit als separate Anlage beigelegt. Alle in der Arbeit verwendeten Zitate aus Quellen der Interviews sind deutsche Übersetzungen des Verfassers.







## 1. Die architektonische Moderne in São Paulo während der brasilianischen Militärdiktatur (1964–1985)

»O que o Golpe de 64 fez, com a censura, foi nos dispersar. Perdemos nossa unidade.«

Vilanova Artigas<sup>64</sup>

Der Putsch von 1964 hat uns mit der Zensur gespalten. So haben wir unsere Einheit verloren.

Das Centro Cultural São Paulo ist der bedeutendste *städtische* Kulturbau in der Zeit der brasilianischen Militärdiktatur in São Paulo. Der Blick auf den Zeitpunkt der Eröffnung im Jahr 1982 zeigt das Kulturzentrum in seiner widersprüchlichen Realität zwischen politischer, kultureller und sozialer Praxis. Die Einweihung ist politischen Gründen geschuldet.<sup>65</sup> Die Bauarbeiten sind noch nicht abgeschlossen, das Gebäude ist in großen Teilen nicht funktionsfähig. In der Folge gestaltet sich die Inbetriebnahme als sehr schwierig.

Ein wichtiger Anstoß für das Vorhaben des Kulturzentrums ist der Bau des Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou in Paris, dessen Eröffnung im Jahr 1977 weltweit große Aufmerksamkeit erregt. Seitens der Verantwortlichen in São Paulo steht hinter der Entscheidung die zu jenem Zeitpunkt im Bau befindliche Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro in ein Kulturzentrum umzuplanen neben dem Kalkül politischer Legitimation auch die Hoffnung nach kultureller Anerkennung, um in den Kreis der weltweit führenden Metropolen aufzuschließen.

Als Produkt der Diktatur muss die Entstehungsgeschichte des Kulturzentrums kritisch hinterfragt werden. So bildet der Blick auf die gesellschaftlichen Vorraussetzungen eine wichtige Grundlage zum Verständnis des Gebäudes. Das Militärregime folgt einer Ideologie der staatlichen Kontrolle und Legitimation durch Modernisierung.<sup>66</sup> Das komplexe Verhältnis dieser beiden Kräfte zeigt sich exemplarisch in der Förderung einer nationalen Kulturindustrie und der Reform des öffentlichen Universitätswesens. Die gesellschaftliche

---

<sup>64</sup> Artigas 2004b, S. 179.

Übersetzung Jens Brinkmann, im Folgenden »Übersetzung des Verfassers« genannt.

<sup>65</sup> Queiroz 2014, S. 10.

<sup>66</sup> Motta 2014, S. 55.

Situation nach 1964 und die Phase der langsamen Rückkehr zur Demokratie nach 1975 bilden den Rahmen für eine Betrachtung der Entwicklung der Diktatur in São Paulo.

Die Diktatur hat auch großen Einfluss auf die architektonische Moderne und ihren Bruch. Während viele junge Architekten die Moderne im Streben nach sozialer Erneuerung als gescheitert erachten, versuchen ihre frühen Wegbereiter zu beschwichtigen.<sup>67</sup> Trotzdem folgen etliche Architekten der Forderung nach einer Radikalisierung im Kampf gegen die Diktatur und werden in den folgenden Jahren Opfer von staatlicher Gewalt und Willkür.

Die architektonische Moderne in São Paulo in ihrer Konstellation aus Architekturpraxis, den beiden Ausbildungsstätten Universidade Presbiteriana Mackenzie und Universidade de São Paulo sowie der Berufsvereinigung der brasilianischen Architekten in São Paulo Instituto de Arquitetos do Brasil/São Paulo (IAB/SP)<sup>68</sup> ist dabei von zentraler Bedeutung und unterscheidet sich wesentlich von der Entwicklung in Europa. Die universitäre Debatte jener Zeit spiegelt die unterschiedlichen Positionen der modernen Bewegung in São Paulo wider. Unter den Professoren haben insbesondere Vilanova Artigas und Adolf Franz Heep großen Einfluss auf die junge Generation. Lehre und Werk der beiden Architekten repräsentieren die Breite des universitären Diskurses und verkörpern zugleich den Bruch als soziales Phänomen der sechziger Jahre. Als wichtiger Lehrer und Theoretiker prägt Artigas den Gestaltungskanon der neuen Architektur. Seine persönliche Tragödie steht stellvertretend für viele Intellektuelle im Widerstand gegen die Diktatur. Auch Heep beeinflusst als herausragender Lehrer zwischen 1958 und 1965 eine ganze Architektengeneration.<sup>69</sup> Sein Werk ist ein Beispiel für den Einfluss der europäischen Moderne und deren Adaptation in São Paulo. Heep prägt auch das architektonische Grundverständnis seiner Studenten Prado Lopes und Telles.

---

<sup>67</sup> Artigas 2004b, S. 179.

<sup>68</sup> Neben der Architekten- und Ingenieurkammer Conselho Reginal de Engenharia e Arquitetura (CREA) repräsentiert vor allem die Berufsvereinigung der Architekten Instituto de Arquitetos do Brasil/São Paulo (IAB/SP) die berufsspezifischen Interessen der Architektenschaft São Paulos.

<sup>69</sup> Gati 1994, S. 90.

## 1.1 Das Centro Cultural São Paulo

### Supercentro

Das Centro Cultural São Paulo eröffnet am 13. Mai 1982.<sup>70</sup> (Abb. 1) Das Ereignis wird in der Tagespresse mit großem Interesse verfolgt und das Zentrum als neuer Ort der städtischen Kultur gefeiert. Anlässlich der Eröffnung berichtet das Wochenmagazin *Veja*, Sprachrohr der nationalkonservativen Presse, über das neue »Supercentro«<sup>71</sup> für Veranstaltungen und Information. Der Artikel von Carlos Perrone artikuliert die großen Hoffnungen an die neue Institution, sich fortan im internationalen Vergleich mit anderen Kultureinrichtungen wie dem Lincoln Center in New York, dem Centre Georges Pompidou in Paris oder dem Barbican Centre in London zu behaupten.<sup>72</sup>

Mit 2.000 geladenen Gästen<sup>73</sup> wird die Einweihung pompös gefeiert. Bürgermeister Reynaldo de Barros dankt dem Kultursekretär Chamie, der »mit einem Minimum an finanziellen Ressourcen<sup>74</sup> ein Gebäude mit maximaler Relevanz«<sup>75</sup> geschaffen habe. Chamie selbst betont in seiner Eröffnungsrede die gesellschaftliche Relevanz der interdisziplinären Institution, in der sich Massen- und Hochkultur auf neue Weise verbinden:

»Pela primeira vez se ergue, entre nós, um núcleo interdisciplinar em que arte erudita, comunicação de massa, criatividade popular e as expressões da rica imaginação de grupos socialmente periféricos se conjugam num mesmo espaço.«<sup>76</sup>

Zum ersten Mal entsteht ein interdisziplinärer Ort, an dem sich Bildende Kunst, Massenkommunikation, volkstümliche Kreativität und der Ausdruck einer reichen Phantasie aller sozialen Gruppierungen der Gesellschaft im gleichen Raum verbinden.

---

<sup>70</sup> Othake 1983, S. 30–31.

<sup>71</sup> Ebd., S. 66.

<sup>72</sup> Ebd., S. 68.

<sup>73</sup> Othake 1983, S. 30.

<sup>74</sup> In Wirklichkeit spielen die Kosten von Anfang an keine Rolle, vgl. Queiroz 2014, S. 22.

<sup>75</sup> Othake 1983, S. 30.

<sup>76</sup> Ebd., S. 29. Übersetzung des Verfassers.

Die Architekten Eurico Prado Lopes und Luiz Telles sind *nicht* zur Eröffnung eingeladen. Sie spielen im politischen Kalkül der Eröffnungszeremonie keine Rolle mehr. Ihr Protest über das unvollendete Gebäude angesichts der aus politischen Gründen – zwei Tage vor dem Ende der Amtszeit de Barros – erfolgten Einweihung, findet kein Gehör. Unmut unter den Beteiligten an der Organisation der Veranstaltung regt sich auch an anderer Stelle. So führt die Kuration der Eröffnungsausstellung der Pinakothek »Semana de 22 / Semana 82« schon im Vorfeld zu einem Eklat, im Zuge dessen die damit beauftragten Künstler ihre Arbeit niederlegen.<sup>77</sup>

Die Inbetriebnahme des Kulturzentrums gestaltet sich in der Folge als sehr problematisch. Das Gebäude ist zum Zeitpunkt der Einweihung in großen Teilen nicht funktionsfähig, wird jedoch trotz gravierender Mängel in Betrieb genommen. So ist das gesamte zweite Untergeschoss mit einer Fläche von 13.000 m<sup>2</sup> noch gänzlich im Rohbauzustand. Interessant ist in diesem Zusammenhang die geschönte Übersicht der Nutzungen im zweiten Untergeschoss in der Publikation »C.C.S.P. Ano I«<sup>78</sup>, welche die Existenz der Blindenbibliothek, von Frühstücksräumen, Seminarräumen, Lagerräumen, Umkleiden, Büroflächen der Verwaltung, Werkstätten, einer Küche, Servicefunktionen der Bibliothek und ein Bücherarchiv suggeriert.<sup>79</sup>

Die Stadt São Paulo und die Baufirma Sul Americana de Engenharia (SADE) beginnen einen Rechtsstreit, bei dem die Baufirma zunächst die Kontrolle über das Gebäude behält. Erst nach massiven Protesten seitens der Architekten und Mitarbeiter des Kulturzentrums übergibt sie das Gebäude 1984 vollständig an die Stadt. Luiz Telles berichtet in diesem Zusammenhang von einer regelrechten Rückeroberung als gemeinschaftlicher Akt der endgültigen öffentlichen Inbesitznahme.<sup>80</sup> Die Bauarbeiten sind zu diesem Zeitpunkt immer noch nicht vollständig abgeschlossen. Eine Übersicht der dringendsten Maßnahmen zur Nutzbarkeit und Betriebssicherheit wird erstellt, jedoch nur teilweise umgesetzt. Das Gebäude bleibt unfertig und wird auch niemals gänzlich im Sinne seines im Zuge der Planung durch die Architekten vorgesehenen innovativen Potentials genutzt.

---

<sup>77</sup> Serapião 2012, S. 128. Fernando Serapião zitiert hier den brasilianischen Künstler Gilberto Salvador.

<sup>78</sup> Ohtake 1983.

Die Studie wird von der Kulturabteilung in Auftrag gegeben und durch den ersten Direktor des Centro Cultural São Paulo, Ricardo Ohtake, erarbeitet. Der Kultursekretär Mário Chamie verfasst das Vorwort.

<sup>79</sup> Ebd., S. 21.

<sup>80</sup> Telles 2002, S. 317.



Abb. 1: Die Fotografie zeigt das Centro Cultural São Paulo zum Zeitpunkt der Eröffnung am 13. Mai 1982.





Ein Beispiel dafür ist das Versorgungsgeschoss zwischen dem ersten und zweiten Untergeschoss, das in seiner Konzeption als technische Plattform für die räumliche Flexibilität der darüber liegenden Bibliotheksflächen geplant war. Obwohl die Teile dieser Struktur schon angeliefert sind, werden die meisten niemals endgültig verbaut.<sup>81</sup> Auch werden fertig installierte Elemente wie die Verkleidungen der Beleuchtung zur gleichmäßigeren Verteilung des Lichts später teilweise zurückgebaut<sup>82</sup> oder die vollständige Klimatisierung des Gebäudes nicht verwirklicht. Dies führt in der Folge zu Einschränkungen in der Nutzung, die sich exemplarisch im Betrieb der Pinakothek und den Bereichen für Wechselausstellungen zeigen.<sup>83</sup>

1985 verstirbt der Architekt Eurico Prado Lopes. Im Jahr darauf beauftragt die Stadt den Architekten Luiz Telles, eine Mitarbeiterschulung zur im Entwurf geplanten Nutzung der Räume des Gebäudes durchzuführen und notwendige Anpassungen vorzunehmen. Darauf wird die Abteilung für Architektur des Centro Cultural São Paulo gegründet, die fortan mit der baulichen Instandhaltung des Gebäudes betraut ist. Luiz Telles bleibt für die räumlichen Anpassungen verantwortlich.

## **Die Idee des Kulturzentrums**

Das Centro Cultural São Paulo geht aus der Planung einer neuen Zentralbibliothek in São Paulo seit 1975 hervor. Die Idee des Kulturzentrums entsteht Ende des Jahres 1979.<sup>84</sup> Auf Bürgermeister Olavo Setúbal folgt im Juli 1979 Bürgermeister Reynaldo de Barros. Im Zuge des neuen Mandats wechselt auch der Kultursekretär Sábato Magaldi; der Poet und Literaturkritiker Mário Chamie übernimmt die Leitung der städtischen Kulturabteilung. Als neuer Kultursekretär möchte sich Chamie profilieren und schlägt die Umwidmung der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro zum Centro Cultural São Paulo vor. Zu diesem Zeitpunkt haben die Architekten die Planung der Bibliothek schon abgeschlossen und die Baufirma Sul Americana de Engenharia (SADE) hat bereits mit den Gründungsarbeiten des neuen Gebäudes begonnen. (Abb. 2)

---

<sup>81</sup> Ebd., S. 37. Die Abbildung zeigt Stapel unverbaute Elemente der Deckenstruktur des Versorgungsgeschosses.

<sup>82</sup> Queiroz 2014, S. 11.

<sup>83</sup> Ghoubar 2010, S. 2.

<sup>84</sup> Ohtake 1983, S. 16. Erst im Mai 1980 wird eine Kommission zur Erarbeitung eines neuen Gebäudekonzepts für das Kulturzentrum gegründet.

Der Entscheidung geht eine Umstrukturierung der städtischen Verwaltung voraus, in deren Folge die Abteilung für Bibliotheken ihre Eigenständigkeit verliert und der Kulturabteilung untergeordnet wird. Die bisherigen Befürworter des Bibliotheksprojekts verlieren dadurch an politischem Einfluss. Chamies Vorschlag trifft jedoch auf allgemeine Zustimmung. So berichtet auch die Planungsleiterin der Abteilung für Bibliotheken May Brooking Negrão von ihrer Unterstützung für die Idee des Kulturzentrums.<sup>85</sup> Chamie begründet seine Überlegungen anhand von zwei Hauptargumenten. Als ersten Grund führt er die »privilegierte Lage«<sup>86</sup> des Gebäudes durch die Anbindung an das öffentliche Verkehrsnetz an. Zweitens nennt er die Abmessungen des Gebäudes, das in seiner alleinigen Funktion als Bibliothek eine »übermäßig große ungenutzte Fläche darstellt«<sup>87</sup>.

Zu vermuten ist, dass weitere Gründe für die Entscheidung zur Umplanung der Zentralbibliothek bestehen: Zum einen erscheinen in kurzer Abfolge im Dezember 1978 und im Januar 1979 zwei Artikel in der Tageszeitung Estado de São Paulo. Der erste Beitrag gibt die Unterzeichnung des Vertrags mit der Baufirma durch Bürgermeister Olavo Setúbal bekannt.<sup>88</sup> Der zweite widmet sich in einer ganzseitigen Betrachtung der geplanten Bibliothek und diskutiert drei Aspekte: die Geschichte des Projekts, die Vorteile der neuen Institution und mögliche alternative Standorte der Bibliothek.<sup>89</sup> Letzterer berichtet über ein alternatives Projekt, das im Jahr 1974 vom Architekturbüro Rino Levi für einen Standort im Stadtteil Luz erarbeitet wurde. Die Debatte ist der Beweis dafür, dass für die Standortfrage der neuen Zentralbibliothek, selbst zum Zeitpunkt des Beginns der Bauarbeiten, kein endgültiger Konsens besteht. So könnte der Entschluss zur Nutzungsänderung des Gebäudes auch im Sinne der Herbeiführung einer medienwirksamen abschließenden Entscheidung zugunsten des neuen Standorts getroffen worden sein.

---

<sup>85</sup> Negrão 2013, S. 2.

<sup>86</sup> Ohtake 1983, S. 16.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Estado de São Paulo 1978, S. 13.

<sup>89</sup> Almeida 1979, S. 68. Teil 1: »A história do projeto«, Teil 2: »As vantagens de um equipamento cultural«, Teil 3: »Arquiteto aponta uma opção mais econômica«.



Abb. 2: Stand der Bauarbeiten zum Zeitpunkt der Umwidmung der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro zum Centro Cultural São Paulo Ende des Jahres 1979: Die baulichen Maßnahmen zum Aushub der Baugrube, zur Sicherung der Geländeböschung und zum Erhalt der bestehenden Vegetation auf dem Grundstück, als Teil des zukünftigen Gartenhofs, sind schon sehr weit fortgeschritten.

Für die Umplanung ist zudem das zwei Jahre zuvor am 31. Januar 1977 eröffnete »Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou« (Centre Georges Pompidou) in Paris von Bedeutung.<sup>90</sup> Angesichts der weltweiten Aufmerksamkeit, die das Gebäude hervorruft<sup>91</sup>, liegt die Vermutung nahe, dass die politisch Verantwortlichen in São Paulo mit dem Bau eines eigenen Kulturzentrums zur Avantgarde der internationalen Kulturmetroplen aufschließen wollen. Als erstes Kulturzentrum in Südamerika soll die Stadt damit eine Vorreiterrolle unter den übrigen Ländern des Kontinents einnehmen. Das Interesse an der Entwicklung in Paris begründet sich auch darin, dass Frankreich vom 19. bis ins frühe 20. Jahrhundert einen wichtigen kulturellen Bezugspunkt der städtischen Eliten in São Paulo darstellt.

Das Centre Georges Pompidou markiert den internationalen Durchbruch der Typologie multifunktionaler Gebäude für Kultur, Bildung, Freizeit und Konsum. Mit einer Gesamtfläche von 100.000 m<sup>2</sup> beherbergt das Gebäude »ein Nationalmuseum für moderne Kunst, eine öffentliche Informationsbibliothek (die erste dieser Art in Paris!), ein Zentrum für Industrial Design, ein Institut für akustisch-musikalische Forschung und Koordination, eine Kinemathek, ein Theater und vieles andere mehr«<sup>92</sup>. Die Idee des Centre Georges Pompidou entsteht im Dezember 1969.<sup>93</sup> Sie mündet in einen internationalen Wettbewerb im Jahr 1971<sup>94</sup>, in dem sich eine Gruppe um den italienischen Architekten Renzo Piano und den britischen Architekten Richard Rogers zusammen mit dem Ingenieurbüro Ove Arup & Partners mit der Konzeption eines »Mixed-use library-plus-arts-centre«<sup>95</sup> durchsetzen kann.

Die Entstehung der Gebäudetypologie geht auf die Epoche der sechziger Jahre zurück. Damals ist es der britische Architekt Cedric Price, der 1961 mit seinem nicht verwirklichten Entwurf des »Fun Palace« die Grundlage für ein multifunktionales Raumkonzept entwickelt. Dabei schafft er einen Großraum, in dem »losgelöst von der

---

<sup>90</sup> Zwei weitere wichtige Kulturzentren eröffnen in den siebziger Jahren oder befinden sich zu jener Zeit im Bau: Das Lincoln Center for the Performing Arts in New York (1959–1973), das Barbican Centre in London (1971–1982).

<sup>91</sup> Bub 1978, S. 254–260.

<sup>92</sup> Ebd., S. 254–255.

<sup>93</sup> Silver 1994, S. 2. Interessant im Zusammenhang mit der Umplanung der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro in ein Kulturzentrum ist auch, dass anstelle des Centre George Pompidou anfangs ebenfalls der Bau einer neuen Bibliothek für Paris, das Projekt der »Bibliothèque des Halles« aus dem Jahr 1968, geplant war. Diese Vorgeschichte zeigt sich auch im Raumprogramm des Centre George Pompidou, in dem die Bibliothek bis heute eine der herausragenden Nutzungen darstellt.

<sup>94</sup> Futagawa 1977. Die Architekturzeitschrift GA beinhaltet auch einen Abdruck der Wettbewerbsaufgabe aus dem Jahr 1971.

<sup>95</sup> Silver 1994, S. 2.

Hauptstruktur, eine Vielzahl Ebenen eingebaut werden kann«<sup>96</sup>. Zusammen mit der britischen Theater- und Filmregisseurin Joan Littlewood realisiert Price zwischen 1971 bis 1977 in Kentish Town den Experimentalbau des »Inter-Action Centre«<sup>97</sup>, das Werkstätten, eine Mediathek, eine Veranstaltungshalle, Seminarräume, einen Kinderhort, ein Gemeindezentrum und ein Café vereint.

Maßgeblich für den Erfolg der Typologie multifunktionaler Gebäude ist zudem das Kulturhuset<sup>98</sup> in Stockholm, das erste öffentliche Gebäude dieser Art, ohne das auch das Centre Georges Pompidou nicht denkbar wäre. Das Projekt des schwedischen Architekten Peter Celsing entsteht in den Jahren 1965 bis 1974 und vereint auf einer Fläche von 10.000 m<sup>2</sup> eine Stadtbibliothek, Zeitungslesesaal, Kinderhort, Ausstellungshallen, Theater, Vortrags- und Kinosäle, Restaurant und Café. Es besticht zudem durch seine städtebauliche Präsenz und die Anbindung an das öffentliche Verkehrssystem. Unter den Initiatoren des Projekts ist der schwedische Kurator Pontus Hulén, erster Direktor des Moderna Museet in Stockholm und späterer Gründungsdirektor des Centre Georges Pompidou.

Auch die Architekten des Centro Cultural São Paulo betonen die Bedeutung des Centre Georges Pompidou, jedoch mehr in programmatischer als in architektonischer Hinsicht. So reist Eurico Prado Lopes 1978 nach Frankreich, um das neue Gebäude in Paris persönlich zu erleben<sup>99</sup>, und auch Luiz Telles unterstreicht den wichtigen Einfluss auf den Entstehungsprozess:

»A maior referência era o Centre Georges Pompidou, em Paris, que reunia cultura, lazer, ponto de encontro e era aberto à população sem nenhuma distinção, oferecendo programação cultural e atividades não programadas. Houve intenção inclusive com relação à informatização, que na época era incipiente.«<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Bub 1978, S. 260.

<sup>97</sup> Wang 2013, S. 94–95.

<sup>98</sup> Wang 1996, S. 132–143.

<sup>99</sup> Queiroz 2014, S. 16.

<sup>100</sup> Telles 2002, S. 317. Übersetzung des Verfassers.

Als wichtigstes Vorbild diene das Centre Georges Pompidou in Paris, das Kultur, Freizeit und Begegnung vereinte. Dabei stand es der gesamten Bevölkerung offen und bot Raum für ein Kulturprogramm und spontane Aktivitäten. Auch hinsichtlich der technischen Ausstattung und dem Grad der Informatisierung bildet das Projekt eine Referenz.

Zugleich distanzieren sich die Architekten von der architektonischen Konzeption des Centre Georges Pompidou. So betont Eurico Prado Lopes in einem Interview mit der Architekturzeitschrift *Projeto* ausdrücklich, das Centro Cultural São Paulo sei »nicht als brasilianisches Georges Pompidou zu verwechseln«<sup>101</sup>. Im Gegensatz zum Centre Georges Pompidou, das die technologische Fassade betont und wenig Bezug zu den inneren Aktivitäten zeigt<sup>102</sup>, stehen in São Paulo eine aktivere Beteiligung der Nutzer durch eine stärkere räumliche Nähe im Vordergrund. Im Zuge der Umwidmung in ein Kulturzentrum findet eine Verschiebung der Gewichtung hin zu einer Aufwertung der Räume der Begegnung statt.<sup>103</sup>

Die Umplanung der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro erweist sich im Rückblick als schwierig. Aufgrund der vorangeschrittenen Arbeiten auf der Baustelle fehlt den politisch Verantwortlichen in der Abteilung für Kultur die Zeit für eine umfassende Planung der neuen Aktivitäten des zukünftigen Kulturzentrums. Das alte Konzept der Bibliothek wird dabei voreilig verworfen. Ein neues Funktionsprogramm, das auch die erweiterten Nutzungen berücksichtigt, wird aber *nicht* erarbeitet. Das belegt nicht zuletzt der späte Zeitpunkt für das erste Treffen der Kommission zur Anpassung der neuen Nutzung; im Mai des Jahres 1980.<sup>104</sup> Neben der Nutzung als Bibliothek soll das Gebäude nun ein Theater, Kinosäle, Übungsräume, Werkstätten, eine Pinakothek, Kunstateliers und Laboratorien sowie Ausstellungsräume, Archivflächen und ein Restaurant aufnehmen.<sup>105</sup> Mit dem Centre George Pompidou als Vorbild, werden Bild und Vision, die sich in der detaillierten Ausarbeitung des alten Funktionsdiagramms der Zentralbibliothek widerspiegeln, einer diffusen Vorstellung eines Kulturzentrums geopfert.

---

<sup>101</sup> Pires 1982, S. 33.

<sup>102</sup> Ebd.

<sup>103</sup> Telles 2002, S. 161.

<sup>104</sup> Ohtake 1983, S. 12.

<sup>105</sup> Ebd.

## **1.2 Gesellschaftlicher Widerstand und staatliche Legitimation**

### **Die Politik der staatlichen Legitimation durch Modernisierung**

Im Gegensatz zu Demokratisierungs- und Emanzipationstendenzen infolge der Bürgerrechtsbewegungen in den 1960er Jahren und ihrer radikalen Infragestellung der etablierten Ordnung in vielen Ländern der westlichen Welt, ist die brasilianische Gesellschaft in den sechziger und siebziger Jahren durch die Erfahrung einer einundzwanzigjährigen autoritären Diktatur geprägt. Die gewaltsame Machtergreifung der Militärs zusammen mit nationalkonservativen Gruppen im Jahr 1964 ist die Folge der politischen Unzufriedenheit großer Teile der wirtschaftlich dominanten Klasse, der Schwäche der Regierung, der Unmöglichkeit politischer Allianzbildungen und einer ideologischen Radikalisierung. Der seit 1961 amtierende Präsident João Goulart versucht ein Reformprogramm durchzusetzen, das innenpolitisch durch Landenteignung und -umverteilung, außenpolitisch durch eine starke Annäherung an die kommunistischen Staaten und damit einhergehend eine Distanzierung zu den USA geprägt ist. Die Ereignisse vollziehen sich im weltpolitischen Rahmen der Zuspitzung des Kalten Krieges, welcher mit der Kubakrise im Jahr 1962 einen Höhepunkt erlebt. So führen die Sorge um einen wachsenden sowjetischen Einfluss und der drohende Verlust der historischen, politischen und wirtschaftlichen Machthierarchien zur Etablierung einer langjährigen Militärdiktatur in Brasilien.<sup>106</sup>

Die Politik der brasilianischen Militärdiktatur der sechziger und siebziger Jahre folgt dem typischen pragmatischen Ansatz, der kennzeichnend für autoritäre Systeme ist, die keine emotionale Bindung oder klare Ideologie verfolgen.<sup>107</sup> Seine Entstehung ist auf den fehlenden ideologischen Zusammenhalt der nationalkonservativen Gruppen der Militär- und Wirtschaftseliten jener Zeit zurückzuführen. Indem die breite Masse der Bevölkerung angesprochen wird, wird die Politik der Modernisierung zum wichtigsten Instrument staatlicher Legitimation. Der deutsche Soziologe Max Weber kommt in seiner Untersuchung legitimer Herrschaftsformen zu der Auffassung, dass jedes politische System nur bestehen

---

<sup>106</sup> Fast alle Länder Mittel- und Südamerikas zeichnen sich durch eine ähnliche Entwicklung aus. Einzig die Länder Kolumbien und Venezuela bilden hier eine Ausnahme.

<sup>107</sup> Linz 2009, S. 129. (Potsdam)

kann, solange es ihm gelingt seine »Legitimität«<sup>108</sup> zu begründen. So muss die staatliche Legitimation durch Überzeugung »niemals nur auf der Basis von Konfrontation, sondern immer auch durch Verhandlungen, oder zumindest durch Zugeständnisse an die Gegenpartei, geschaffen werden«<sup>109</sup>. Die Politik der Militärdiktatur folgt diesem Muster, wenn sie gleichzeitig Formen der Repression wie auch Impulse von Erneuerung und Kontinuität aufweist.<sup>110</sup> Darin zeigt sich eines der Paradoxa der brasilianischen Diktatur, die sowohl autoritär-konservative als auch modernisierende-vermittelnde Impulse zum Ausdruck bringt.<sup>111</sup> Dieser Widerspruch ist in vielen Bereichen der gesellschaftlichen Realität sichtbar.

Für das Feld der Kultur sind der Aufbau einer nationalen Kulturindustrie<sup>112</sup> und die Reform der öffentlichen Universitäten exemplarisch für diese Entwicklung.<sup>113</sup> So weist der brasilianische Soziologe Renato Ortiz in seiner Untersuchung der Funktionsmuster der Militärdiktatur<sup>114</sup> darauf hin, dass »der Kampf gegen das Parteiensystem und die Gewerkschaften einen Teil der politischen Konflikte in das Feld der Kultur (insbesondere in das Universitätswesen) verlagert, weil dort die Unzufriedenheit und der Widerstand gegen die Diktatur ihren stärksten Ausdruck finden«<sup>115</sup>. Ortiz beschreibt die Mechanismen der Verstaatlichung von Kultur und im universitären Bildungssystem als Teil des repressiven Systems gegenüber »Kulturschaffenden, Universitätsprofessoren, Intellektuellen und Verlegern«<sup>116</sup>. In der Zeit der Diktatur werden systematisch Institute, Kultureinrichtungen und Verlage geschlossen und durch neue staatlich geförderte Einrichtungen ersetzt. Dadurch entstehen zusammen mit anderen Neugründungen im Bereich der Wirtschaft mehr als dreihundert staatliche Firmen, Behörden und Institutionen.<sup>117</sup> Das System erzielt dabei große quantitative Erfolge. Es führt dazu, dass sich »das Fernsehen zu einem Massenmedium entwickelt, das Kino zu einer staatlich finanzierten Unternehmung wird und sich auch die

---

<sup>108</sup> Weber 1922, S. 1.

<sup>109</sup> Ridenti 2014, S. 30.

<sup>110</sup> Motta 2014, S. 55.

<sup>111</sup> Ebd., S. 51.

<sup>112</sup> Ortiz 2014, S. 118–119.

<sup>113</sup> Motta 2014, S. 48–65.

<sup>114</sup> Ortiz 2014, S. 112–127.

<sup>115</sup> Ebd., S. 117.

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> Villa 2014, S. 376. Marco Antonio Villa zitiert hier die Autoren Frederico Lustosa Costa und Vitor Yoshihara Miano aus ihrem Beitrag »Estatização e desestatização no Brasil: o papel das empresas estatais nos ciclos da intervenção governamental no domínio econômico« (in: Revista de Gestão Pública, São Paulo 2013).



Musik-, Verlags- und Werbeindustrie in hohem Maße entfalten«<sup>118</sup>. So steigert sich die nationale Buchproduktion im Zeitraum der Jahre 1966 bis 1980 von 43,6 Millionen auf 245,4 Millionen Exemplare, die Anzahl der verkauften Zeitschriften von 104 Millionen auf 500 Millionen, die jährliche Filmproduktion von 32 auf 103 Kinofilme.<sup>119</sup> Ortiz fasst diese Entwicklung wie folgt zusammen:

»O controle do aparelho estatal é necessário, mas conjuntamente com o estímulo para se desenvolverem as produções culturais. Por isso a política governamental é dinâmica. Entre 1965 e 1979 são criados inúmeros órgãos que as incentivam: Embratel, Conselho Federal da Cultura, Embratur, Ministério de Telecomunicações, Embrafilme, Telebras, Funarte, Fundação Pró-Memória, Radiobrás etc.«<sup>120</sup>

Die Kontrolle durch den staatlichen Apparat ist notwendig, jedoch unter der Voraussetzung gleichzeitiger Anreize zur Entwicklung der Kulturproduktion. Deshalb ist die Regierungspolitik dynamisch ausgerichtet und zwischen 1965 und 1979 entstehen unzählige Institutionen, die diese fördern: Embratel, Conselho Federal da Cultura, Embratur, Ministério de telecomunicações, Embrafilme, Telebras, Funarte, Fundação Pró-Memória, Radiobrás etc.

Die staatliche Sowohl-als-auch-Strategie zeigt sich ebenfalls im Universitätswesen. Neben hunderten Entlassungen von Professoren im Zuge der Säuberungen im öffentlichen Dienst in der Zeit zwischen 1964 und 1969 sind insbesondere die Universitäten Orte von Polizeigewalt und Festnahmen, die oft in Freiheitsentzug und Folter durch die Militärpolizei enden. Insbesondere im Jahr 1968 und im Jahr 1977 kommt es zu blutigen Auseinandersetzungen zwischen Studenten und der Staatsgewalt.<sup>121</sup> Der brasilianische Soziologe Rodrigo Patto Sá Motta erklärt die Universitätsreform in seiner Untersuchung der Veränderungen im Universitätswesen während der Militärdiktatur<sup>122</sup> und zeigt sie als eine Reaktion auf die Studentenkrise und die Protestwelle des Jahres 1968. Paradoxerweise werden die Ideen einer geplanten Reform der gestürzten Vorgängerregierung in Grundzügen aufgegriffen.<sup>123</sup> So werden einerseits die Anzahl der Studienplätze ausgeweitet, die

---

<sup>118</sup> Ortiz 2014, S. 119.

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Ortiz 2014, S. 118. Übersetzung des Verfassers.

<sup>121</sup> Motta 2014, S. 59.

<sup>122</sup> Ebd., S. 48–65.

<sup>123</sup> Ebd., S. 51.

Vergütung und die Arbeitsbedingungen der Professoren verbessert, die Doktorandenausbildung und Stipendien für die Ausbildung von Lehrenden im Ausland geschaffen, die Forschungsausgaben erhöht sowie das Netz der nationalen und bundesstaatlichen Universitäten stark ausgebaut. Andererseits zeigen diese Zugeständnisse das klare Kalkül, die Universitäten und damit die intellektuellen Eliten des Landes auf den Weg der autoritär-konservativen Modernisierung zu führen. Mit der Abschaffung des Lehrstuhlsystems und der Einführung von Instituten werden die Rechte einzelner Professoren zudem massiv geschwächt.

### **Die gesellschaftliche Situation ab 1964**

In der Zeit der Diktatur haben staatliche Einflussnahme, Repression und Zensur großen Einfluss auf alle Bereiche des Lebens. Die gesellschaftliche Tragödie zeigt sich auf der einen Seite in Form des Entzugs politischer Rechte, Verfolgung, Exil, Folter und Mord. Auf der anderen Seite stehen persönliche Schicksale, die sich in den Familien abspielen: Mütter und Väter, die verschwinden und im Gefängnis gefoltert werden; Kinder, die bei einem Elternteil, bei Verwandten oder in Waisenhäusern aufwachsen. Viele brasilianische Schriftsteller beschreiben die Erfahrung der Angst um das Schicksal der Eltern, in fortwährender Verheimlichung der Situation bis hin zu Stigmatisierungen durch das soziale Umfeld, in ihren Werken. So verarbeitet João Gilberto Noll in seiner Kurzgeschichte »Alguma coisa urgentemente«<sup>124</sup> die Zeit seiner Jugend mit dem Vater, der im Untergrund lebt. Auch Marcelo Rubens Paiva erzählt in seinem Roman »Ainda estou aqui«<sup>125</sup> die Geschichte seines Vaters, eines Abgeordneten der kommunistischen Partei Brasiliens, der vom Militärregime zu Tode gefoltert wird.

Die Rückkehr zur Demokratie wäre ohne den fortwährenden Widerstand großer Teile der Bevölkerung gegen das politische System der Diktatur nicht möglich gewesen. Die brasilianische Soziologin Maria da Glória Gohn unterscheidet vier Zeitabschnitte in der geschichtlichen Entwicklung: »Die Proteste gegen den Militärputsch in der Anfangszeit der Diktatur 1964 bis 1968; Der Widerstand in der Zeit der stärksten Repression 1969 bis 1974;

---

<sup>124</sup> Noll 1997.

<sup>125</sup> Paiva 2015.

Der Kampf für die Rückkehr zur Demokratie 1975 bis 1982; Der Kampf für politische Rechte und die Verhandlungen des politischen Übergangs 1983 bis 1985.«<sup>126</sup> Dabei weist die Chronologie der Diktatur in São Paulo mehrere Zeitpunkte auf, an denen die lokalen Ereignisse maßgeblichen Einfluss auf den Verlauf des nationalen Geschehens nehmen. Insbesondere die Studentenbewegung des Jahres 1968, die Morde an Vladimir Herzog und Maoel Fiel Filho während der Untersuchungshaft bei der Militärpolizei im Jahr 1975, die Gewerkschaftsbewegung in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre und der Beginn der »Diretas Já«-Bewegung ab 1984 besitzen für den Verlauf der brasilianischen Geschichte eine besondere Relevanz.

Die brasilianische Militärdiktatur bewirkt die zunehmende Vereinheitlichung der nationalen, bundesstaatlichen und städtischen Politik. Der Landtag, die Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, und das Stadtparlament, die Câmara Municipal de São Paulo, unterliegen fortan den nationalen Vorgaben. Während die Gouverneure der Bundesstaaten durch den Präsidenten der Republik eingesetzt werden, sind die Bürgermeister durch die Gouverneure bestimmt. So spiegeln sich Form und Intensität der Repression auch in der Mentalität und Qualifikation der Gouverneure und Bürgermeister wider. Der Beginn der Diktatur fällt in São Paulo in die zweite Amtszeit Francisco Prestes Maias als Bürgermeister. Nach dem Militärputsch am 1. April 1964 bleibt er erstes Stadtoberhaupt. Ein Jahr später folgt ihm José Vicente Faria Lima als letzter vom Stadtparlament gewählter Bürgermeister. Faria Limas Amtszeit ist durch die fortschreitende Einschränkung gesellschaftlicher Grundrechte geprägt. Schon im Jahr 1965 wird die bundesstaatliche Verfassung zeitweilig außer Kraft gesetzt und die Pressefreiheit stark eingeschränkt. Neben der Regierungspartei Aliança Renovadora Nacional (ARENA) wird nur die Movimento Democrático Brasileiro (MDB), welche alle Oppositionsgruppen vereint, zugelassen.<sup>127</sup>

Staatliche Einschüchterung und Repression steigern sich kontinuierlich. Sie reichen von politisch motivierten Entlassungen im öffentlichen Dienst, Mandatsentzug für kritische Abgeordnete bis hin zu Verfolgung und staatlich gelenkten Gewaltakten durch Militärpolizei

---

<sup>126</sup> Gohn 2004, S. 156–163.

<sup>127</sup> Ridenti 2014, S. 35.

und Geheimdienst. Auf der anderen Seite umfassen die Formen des Widerstands Demonstrationen, die Besetzung öffentlicher Gebäude, die Okkupation des Stadtraums durch Lahmlegung öffentlicher Infrastruktur, Streiks an den Universitäten und in den Fabriken bis hin zu einer Vielzahl sozialer Protest- und Stadtteilbewegungen. Auch der bewaffnete Kampf im Untergrund wird zu einem probaten Mittel des Widerstands.

Bis 1968 erheben große Teile der Bevölkerung, vor allem Studenten, Gewerkschaften und gesellschaftliche Minderheiten, ihre Stimme und demonstrieren offen gegen das Regime. Verstärkt durch den Aufstieg moderner Massenmedien zeigt sich die Kultur des Protestes auch in Fernsehen, Film, Musik, Theater und im Verlags- und Werbewesen. In der Musik entsteht die Bewegung der *Música Popular Brasileira* (MPB) und des *Tropicalismo*, deren Hauptvertreter 1967 und 1968 eine vorher nie dagewesene Popularität erreichen. 1967 intensivieren sich die Demonstrationen gegen das Militärregime, das mit zunehmender Härte antwortet. Auch die Studentenbewegung in São Paulo spielt dabei eine wichtige Rolle. So finden im April und Mai des Jahres 1968 zwei große Demonstrationen statt. Im Oktober veranstaltet die nationale Studentenvereinigung *União Nacional dos Estudantes* (UNE) den *Congresso da União Nacional dos Estudantes* in Ibiúna. Er wird von der Militärpolizei brutal aufgelöst. In der Folge reagiert das Regime mit einem Demonstrationsverbot, dem Verbot der UNE und der nationalen Universitätsreform. Studentenfürher werden festgenommen, kritische Professoren suspendiert.

Das Ende des Jahres 1968 ist ein Moment der Enttäuschung und Frustration aller Menschen, deren Hoffnungen auf mehr Freiheit nicht in Erfüllung gehen. Im Zuge der anhaltenden Proteste erlässt die Militärregierung eine Reihe von Sondergesetzen, welche die Repressionen entscheidend verschärfen. Das folgenreichste dieser Gesetze, das Sondergesetz *Ato Institucional nº 5* (AI-5), tritt im Dezember 1968 in Kraft und festigt, zusammen mit der Gründung des brasilianischen Verfassungsschutzes (*Serviço Nacional de Informação*), den endgültigen Weg in die Diktatur.<sup>128</sup> Das AI-5 zielt auf eine Beendigung der Protestbewegungen mit der Folge, dass die Opposition in die Illegalität gedrängt wird. Das Regime verschärft die Zensur von Büchern, Filmen, Musik usw. und unterdrückt von nun an jede Art der kritischen Meinungsäußerung. Viele Intellektuelle, Professoren, Künstler und Architekten müssen Brasilien verlassen.

---

<sup>128</sup> Ebd., S. 36.

In den Jahren 1969 bis 1974 steigert sich die Politik der Härte unter Präsident Emílio Garrastazu Médici. Innenpolitisch wird der Kampf gegen sozial-liberale Kräfte nochmals verstärkt. Die Zeit ist durch eine Ausweitung von Amtsenthebungsverfahren und Verhaftungen geprägt. Mit Hilfe der Politik der nationalen Modernisierung erreicht das Regime die Unterstützung großer Teile der Mittelschicht.<sup>129</sup> Ridenti nennt die Verbindung aus »starker Repression und hohem Wirtschaftswachstum«<sup>130</sup> als wichtigsten Grund für das Verstummen oppositioneller Kritik zu Anfang der siebziger Jahre.

In São Paulo wird Anfang 1969 Paulo Salim Maluf vom Gouvernateur Abreu Sodré zum Bürgermeister ernannt. Ihm folgen 1971 José Carlos de Figueiredo Ferraz, Brasil Vita und 1973 Miguel Colasuonno, alle unter Gouverneur Laudo Natel. Nach außen versucht die Stadtregierung den Schein des Fortschritts zu wahren. Ende des Jahres 1969 wird das Kunstmuseum Museu de Arte de São Paulo (MASP) im Beisein internationaler Gäste eingeweiht. Das 1956 begonnene Projekt der Architektin Lina Bo Bardi stellt den letzten großen öffentlichen Kulturbau der Stadt aus der Zeit vor der Diktatur dar.

Im Jahr 1973 weitet die Bundesregierung ihren Einfluss auf die Stadtpolitik aus. Mit einer staatlichen Verwaltungsreform wird die Metropolregion São Paulo fortan zu einer von acht Verwaltungszonen in Brasilien, auf deren Entwicklung die nationale Führung besonderen Einfluss ausübt.<sup>131</sup> Für die Stadt São Paulo bedeutet dies den vollständigen Verlust der politischen, finanziellen und administrativen Autonomie an den Bundesstaat und die Zentralregierung.

Ab 1974 läßt das Wirtschaftswachstum merklich nach und die innenpolitischen Spannungen nehmen wieder zu. So führen die hohen öffentlichen Ausgaben der Regierung Médici, die steigende Auslandsverschuldung und eine steigende Inflation zu einer großen Verunsicherung in der Bevölkerung.

---

<sup>129</sup> Ebd., S. 37.

<sup>130</sup> Ebd.

<sup>131</sup> Villaça 2004, S. 149.

## Phase des Übergangs: Die langsame politische Öffnung nach 1975

Das Jahr 1975 markiert den Beginn einer langsamen politischen Öffnung. In São Paulo wird 1975 Olavo Egídio de Sousa Aranha Setúbal vom Gouverneur Paulo Egydio Martins zum Bürgermeister ernannt. Beide Politiker repräsentieren eine liberalere Linie der nationalkonservativen Politik während der Diktatur. Die wachsende Unzufriedenheit der Bevölkerung mit der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Situation des Landes, aber auch der Wunsch nach Partizipation, führen zum Erstarken demokratischer Kräfte. Neben der Forderung nach mehr politischen Rechten sind die Forderungen nach Zugang zu Wohnraum, Bildung, Kultur und Wissen zentrale Anliegen der Protestbewegung gegen die Diktatur. Maria da Glóri Gohn zeichnet die Entwicklung in São Paulo in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre, die durch die Gründung von Gewerkschaften und die Entstehung einer Vielzahl sozialer Bewegungen mit unterschiedlichsten Zielen geprägt ist, nach:

»O período de 1975 a 1982 é um dos mais ricos da história do Brasil no que diz respeito às lutas, movimentos e, sobretudo, projetos para o país construídos pela união de forças sociopolíticas ao regime militar, que já perdera sua capacidade de legitimação perante a sociedade devido ao quadro econômico que se esboçava desde 1973 com a chamada crise do petróleo, com a retomada vagarosa da inflação e com o desmonte das facilidades de consumo destinadas às classes médias durante a fase do chamado ›milagre econômico‹.«<sup>132</sup>

Die Zeit zwischen 1975 und 1982 ist eine der reichsten Phasen in der Geschichte Brasiliens hinsichtlich des Kampfes, der Bewegungen und vor allem der Projekte, die aus der soziopolitischen Einheit gegen das Militärregime entstehen, das sich seiner schwindenden gesellschaftlichen Legitimation ausgesetzt sieht, angesichts der schwierigen wirtschaftlichen Lage, die sich mit der [internationalen] Ölkrise im Jahr 1973, der steigenden Inflation und des abflauenden Konsums der Mittelklasse am Ende des sogenannten ›Wirtschaftswunders‹ immer mehr zuspitzt.

Das Jahr 1975 markiert den Höhepunkt der staatlichen Gewalt; so werden ohne öffentliche Sichtbarkeit systematisch Personen der Opposition festgenommen und auch die Mittelschicht wird nun zum Ziel von gewaltsamer Repression. Die Angst vor Verfolgung und

---

<sup>132</sup> Gohn 2004, S. 160. Übersetzung des Verfassers.

polizeilicher Willkür wächst und beeinträchtigt in starkem Maße das alltägliche Leben.<sup>133</sup> Im Zuge einer Verhör- und Verhaftungswelle in São Paulo werden im Oktober 1975 der Fernsehjournalist und Universitätsprofessor Vladimir Herzog und kurz darauf, im Januar 1976, der Metallarbeiter Manoel Fiel Filho in der Untersuchungshaft durch die Militärpolizei ermordet. Ihr Tod markiert rückblickend einen politischen Wendepunkt in der Geschichte der Militärdiktatur. Die brasilianische Architektin Rita de Cássia Alves Vaz beschreibt das Jahr 1975 als »Versuch eines Richtungswechsels«<sup>134</sup>, der sich in der Veränderung der breiten öffentlichen Wahrnehmung zeigt:

»O que acontece, enquanto prendiam gente que estava na luta armada no Araguaia, a sociedade não reclamou. Na hora que começa a prender médico, o cara que te atende, prender o jornalista da televisão, o arquiteto que mora, que tem um escritório aí, o que que é isso? As pessoas começaram a ficar mais preocupadas. Enquanto é o outro, é uma coisa. Quando passa a ser uma pessoa próxima de você, a coisa muda, você entende a coisa com outro olhar. Foi que aconteceu em 1975. Isso era uma burrice, prederam uma pessoa por sim, que não tinha nenhuma atividade subversiva. Atividade subversiva que tinha é que era contra a ditadura de fato e era em favor de uma democracia maior.«<sup>135</sup>

Solange sie Personen verhaften, die sich im bewaffneten Untergrundkampf in Araguaia befinden, gibt es keinen Widerspruch in der Bevölkerung. In dem Moment, in dem Ärzte verhaftet werden, die Person, die dich behandelt; in dem Fernsehjournalisten festgenommen werden; der Architekt, der an der nächsten Ecke wohnt und arbeitet. Das ist der Moment, an dem die Leute beginnen, sich ernsthafte Sorgen zu machen. Solange es die Anderen trifft, ist das eine Sache. Wenn es aber eine Person aus deinem Umkreis trifft, ist das etwas ganz Anderes, man sieht die Dinge mit anderen Augen. Das ist es, was 1975 passiert! Es war ein großer Fehler, Grundschullehrer zu verhaften, Personen, die keinerlei subversive Aktivitäten ausübten, deren einzige subversive Aktivität darin bestand, dass sie, in der Tat, gegen die Diktatur waren und für größere demokratische Freiheiten eintraten.

Der seit 1974 amtierende Präsident Ernesto Beckmann Geisel wendet sich entschieden gegen die Gewaltexzesse der Militärpolizei in São Paulo, die für den Tod von

---

<sup>133</sup> Vaz/Mello 2014, S. 8.

<sup>134</sup> Ebd.

<sup>135</sup> Vaz/Mello 2014, S. 8. Übersetzung des Verfassers.

Vladimir Herzog und Maoel Fiel Filho verantwortlich ist. 1976 enthebt er den Kommandanten der Militärpolizei Ednardo d'Avila Mello seines Amtes. Mit der Entlassung des Verteidigungsministers General Silvio Frota, seinem größten Widersacher und Befürworter einer Politik der Härte, geht Geisel im Jahr 1977 zudem als Sieger aus einem internen Machtkampf der Militärs hervor.<sup>136</sup> Damit rekonstituiert er die republikanische Gewaltenteilung des Präsidenten der Republik über das Militär<sup>137</sup> und leitet gegen den Willen vieler Vertreter des Regimes eine allmähliche Politik der Entspannung ein.

Im Jahr 1976 können die Oppositionskandidaten bei den Parlamentswahlen große Erfolge verzeichnen<sup>138</sup> und setzen ein klares Zeichen des Unmuts der Bevölkerung gegen das politische System. Das Jahr markiert zudem den Beginn der Amnestiebewegung (Movimento pela Anistia). Diese wird in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre neben der Gewerkschaftsbewegung zur herausragenden Kraft im Kampf um die Rückkehr zur Demokratie. In São Paulo besitzen insbesondere die Gewerkschaftsstreiks in der Region des ABC Paulista<sup>139</sup>, um den Gewerkschaftsführer und späteren brasilianischen Präsidenten Luiz Inácio Lula da Silva, große Bedeutung. Doch auch die Studentenbewegung beginnt wieder mit neuen Demonstrationen und Streiks. 1977 streiken die Studenten an der Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), 1978 die Professoren an der Medizinischen Fakultät der Universidade de São Paulo (USP).

Die vorsichtige innenpolitische Liberalisierung schreitet voran, und Ende 1978 werden die repressiven Sondergesetze aus dem Jahr 1968 aufgehoben. Im August 1979 wird ein Amnestiegesetz erlassen, in dessen Folge politische Gefangene freikommen und Oppositionelle aus dem Exil nach Brasilien zurückkehren können. Obwohl Parteien wieder zugelassen werden, bleibt jedoch die Pressefreiheit zunächst von der demokratischen Öffnung weitgehend ausgeschlossen. 1982 finden zum ersten Mal wieder direkte Wahlen der Gouverneure statt.

In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre entstehen zwei wichtige neue Formen des städtischen Widerstands. Erstens zeigt sich mit den Streiks im öffentlichen Transportwesen,

---

<sup>136</sup> Queiroz 2014, S. 5.

<sup>137</sup> Gaspari 2014, S. 14.

<sup>138</sup> Gohn 2004, S. 160.

<sup>139</sup> Als Region des ABC Paulista (Região do Grande ABC) wird die Industrieregion im Süden São Paulos bezeichnet. Sie ist Teil der Metropolregion São Paulo und setzt sich aus den sieben Stadtgemeinden Santo André (A), São Bernardo do Campo (B), São Caetano do Sul (C), Diadema, Mauá, Ribeirão Pires und Rio Grande da Serra zusammen.



der Bewegung »Movimento dos Transportes Coletivos«<sup>140</sup>, eine neue Form sozialer Proteste im Stadtraum. Durch das Bevölkerungswachstum in den peripheren Stadtgebieten entsteht die Notwendigkeit langer Fahrtwege, die Bewegungsfreiheit im Stadtraum wird zu einer der Kernfragen des täglichen Lebens. Die Arbeitsniederlegung der Busfahrer unterstreicht die Verletzlichkeit der städtischen Transportinfrastruktur und trifft die Stadtregierung an einem schmerzlichen Punkt. Zweitens wird der Kampf um Wohnraum Ende der siebziger Jahre zu einer zentralen Frage in ganz Brasilien. São Paulo erlebt in jener Zeit einen großen Anstieg neuer Spontansiedlungen und eine massive Verdichtung bestehender Gebiete. Dort bildet sich im Jahr 1979 die Bewegung »Movimento das Favelas«<sup>141</sup>, die Ausdruck der Verarmung großer Teile der Stadtbevölkerung ist und die unzureichende Politik im Bereich des sozialen Wohnungsbaus widerspiegelt. Im Zuge der Bewegung werden die Grundversorgung mit Wasser, Strom und im Sanitärwesen sowie Projekte zur städtebaulichen Aufwertung und Legalisierung bebauter Flächen eingefordert.

Die Zeit von 1982 bis 1984 ist durch die Eskalation der Wirtschaftskrise geprägt. Auslandsverschuldung, Inflationsrate und Arbeitslosigkeit geraten außer Kontrolle. Gewalttätige Ausschreitungen gegen Züge und Busse aufgrund der maroden Transportinfrastruktur und der Erhöhung der Fahrpreise im öffentlichen Nahverkehr nehmen zu. Es kommt zu Plünderungen von Supermärkten.

Die politische Ebene der Stadtregierung zeigt nun Anzeichen zunehmender Verunsicherung, die sich auch im Fehlen von Kandidaten für politische Ämter zeigt. In kurzer Folge werden im Jahr 1983 Antônio Salim Curiati und Francisco Altino Lima zum Bürgermeister ernannt. Noch im selben Jahr folgt ihnen Mário Covas als letzter Bürgermeister São Paulos während der Diktatur. Anfang 1984 entsteht in São Paulo die Bewegung »Campanha das Diretas-Já«.<sup>142</sup> Mit dem Ziel der Rückkehr zur Demokratie und der Wiedereinführung der direkten Präsidentenwahlen nach 21 Jahren Diktatur wird sie zur wichtigsten und größten Bewegung im Brasilien des zwanzigsten Jahrhunderts. Die daraus resultierenden Massendemonstrationen mit hunderttausenden Teilnehmern in allen großen brasilianischen Städten zwingen das Regime zur endgültigen politischen Öffnung.

---

<sup>140</sup> Gohn 2004, S. 161.

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Ebd., S. 163.

Im Frühjahr 1985 kommt es zu den ersten indirekten freien Wahlen seit Beginn der Diktatur, aus denen Trancredo Neves als Sieger hervorgeht. Er verstirbt, bevor er das Präsidentenamt antreten kann, und sein Vizepräsident José Sarney de Araújo Costa, ein Politiker des alten Regimes, aber nicht aus der Militärgarde, kommt an die Macht. Erst im Jahr 1989 finden die ersten direkten freien Präsidentenwahlen Brasiliens statt – die Demokratisierung des Landes mündet in eine neue brasilianische Verfassung.

Der politische Wandel findet seinen Ausdruck auch im Entstehungsprozess des Centro Cultural São Paulo. Die Zeit der Phase des Übergangs markiert den Beginn der Planungen der neuen Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro, aus der das spätere Centro Cultural São Paulo hervorgeht. Nach Fertigstellung der U-Bahnarbeiten lobt die Stadt São Paulo unter dem Bürgermeister Figueiredo Ferraz 1970 einen eingeladenen Wettbewerb aus, um auf dem Gelände einen Büro- und Hotelkomplex (Vergueiro-Projekt) zu realisieren, aus dem der Beitrag des Architekten Roger Smekhol als Gewinner hervorgeht. Nach öffentlichen Protesten gegen das Projekt, das die vorgeschriebene Bauhöhe und Grundstücksgrenzen missachtet, wird die kontroverse Planung gestoppt. In der Folge macht Bürgermeister Setúbal den Weg frei für eine zukünftige kulturelle Nutzung als Ort der geplanten Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro. Unter dem Kultursekretär Sábato Magaldi werden die Architekten mit der Ausarbeitung eines Funktionsprogramms und der Gebäudeplanung betreut. Am 25. Dezember 1978 unterschreibt Bürgermeister Setúbal den Vertrag mit der Baufirma Sul Americana de Engenharia (SADE) zum Bau der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro. Im Maßstab des Projekts und in der Höhe der Baukosten, die zunächst keinerlei Beschränkungen unterliegen<sup>143</sup>, spiegelt sich die Bau- und Infrastrukturpolitik der durch starkes Wirtschaftswachstum geprägten Zeit der frühen siebziger Jahre in Brasilien wider. Die geplante Bibliothek besitzt eine Gesamtfläche von 46.000 m<sup>2</sup> und wird mit einer Bausumme von 268 Millionen Cruzeiros veranschlagt. Sie besitzt ein Fassungsvermögen von 1,5 Millionen Büchern und ist für 700.000 Besucher ausgelegt.<sup>144</sup>

Im Jahr 1979 wird Reynaldo de Barros zum Bürgermeister ernannt, jetzt unter dem ehemaligen Bürgermeister Paulo Salim Maluf als Gouverneur. De Barros benennt Mário Chamie zum neuen Kultursekretär. Dieser ist federführend bei der Entscheidung zur

---

<sup>143</sup> Queiroz 2014, S. 22.

<sup>144</sup> Estado de São Paulo 1978, S. 13.

Umwandlung der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro in ein Kulturzentrum. Das Gebäude wird zwei Tage vor dem Ende der Amtszeit von De Barros eröffnet. Unter dem 1982 nachfolgenden Bürgermeister Antonio Salim Curiati, dessen Amtszeit lediglich bis März 1983 dauert, bleibt Chamie ein weiteres Jahr im Amt.

Die Phase des Übergangs spiegelt sich auch in der Entwicklung anderer Kulturinstitutionen jener Zeit wider. Exemplarisch ist in diesem Zusammenhang die Neuausrichtung des SESC-Programms, der gemeinnützigen Organisation des brasilianischen Verbandes für Handel, Dienstleistungen und Tourismus, Serviço Social do Comércio (SESC), das neben den Angeboten für Sport und in der Gesundheitsversorgung von nun an die Stärkung kultureller Angebote wie Theater, Kino, Kunst, Musik und Literatur unterstützt. So wird einen Monat vor dem Centro Cultural São Paulo im April 1982 das Kultur- und Sportzentrum SESC Pompeia eröffnet. Das architektonische Konzept der Umnutzung und baulichen Ergänzung einer alten Fabrikanlage im Stadtteil Pompeia in der Zeit von 1978 bis 1982 geht auf die Architektin Lina Bo Bardi zurück.

### **1.3 Die architektonische Moderne in São Paulo zwischen Tradition und Bruch**

#### **Universidade Presbiteriana Mackenzie und Universidade de São Paulo**

Die architektonische Moderne etabliert sich in São Paulo mit dem ersten Kongress der brasilianischen Architekten im Jahr 1945. Ihre Hauptvertreter »Rino Levi, Oswaldo Bratke und Vilanova Artigas, jeder auf seine Art und Weise, entwerfen Gebäude, Schulen und Wohnhäuser, die paradigmatisch für die neue Architektur«<sup>145</sup> und den modernen Kanon werden. Begünstigt durch neue Bauaufgaben im Zuge bundesstaatlicher und nationaler Programme »wird den Architekten zunehmend größere Verantwortung übertragen«<sup>146</sup>. Das veränderte Selbstbild der Architektenschaft zu jener Zeit zeigt auch eine nationale Gesetzesvorlage an den Präsidenten der Republik Juscelino Kubitschek zur Novellierung der

---

<sup>145</sup> Gati 1994, S. 80.

<sup>146</sup> Matera 2005, S. 95.

Bauberechtigung im Jahr 1958<sup>147</sup>. Diese hat eine deutlichere Abgrenzung des Berufsfelds gegenüber dem des Ingenieurs zum Ziel.

Die Entwicklung der modernen Architektur ist in den fünfziger und sechziger Jahren entscheidend durch den universitären Diskurs an den beiden damals einzigen Fakultäten für Architektur in São Paulo, an der Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) und an der Universidade de São Paulo (USP), beeinflusst. Die beiden Fakultäten repräsentieren die Komplexität des Gesamtpanoramas der modernen Architektur jener Zeit und zeigen die architektonische Moderne als Summe ihrer Protagonisten, die durch unterschiedliche Einflüsse der Herkunft, beruflicher Praxis und politischer Positionen geprägt ist. Der erweiterte Blick auf die beiden Architekturfakultäten unterstreicht die Bedeutung dieses Moments zwischen Tradition und Bruch.

Die enge Verbindung der beiden Institutionen erklärt sich neben der nahezu zeitgleichen Gründung, an der UPM im Jahr 1947 und an der USP im Jahr 1948, insbesondere durch die räumliche Nähe. Über einen Zeitraum von zwanzig Jahren, bis zum Umzug der Architekturfakultät der USP, liegen beide Institutionen im Stadtteil Higienópolis in der Rua Itambé und der Rua Maranhão, kaum mehr als eine Straßenbreite voneinander entfernt. Die Architekturfakultät der UPM befindet sich auf dem Mackenziecampus zwischen der Rua Itambé im Norden und der Rua Maria Antônia im Osten. Das Gelände der heutigen Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) entsteht mit der Gründung des privaten Mackenzie-College, der ersten Hochschule in São Paulo, Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Die Gründung der Architekturfakultät der bundesstaatlichen USP geht auf eine Schenkung des zukünftigen Fakultätsgebäudes in der Rua Maranhão durch die Familie Penteado zurück.<sup>148</sup> Das Umfeld des Mackenzie-Campus entlang der Rua Maria Antônia und den angrenzenden Straßen bildet in den fünfziger und sechziger Jahren ein Zentrum des akademischen Lebens.<sup>149</sup> Auch liegt der gemeinsame Geist in den kleinen Jahrgangsstärken

---

<sup>147</sup> Ebd. Mtera zitiert aus einer Schrift von Carlos Barjas Millan »O Ateliê na Formação do Arquiteto« zur Reform des Studiengangs Architektur an der USP aus dem Jahr 1962.

<sup>148</sup> Artigas 1997, S. 26.

<sup>149</sup> Hier befindet sich auch die Fakultät für Philosophie und Geisteswissenschaften der Universidade de São Paulo (USP). Während der Diktatur wird die Rua Maria Antônia zum Ausgangspunkt mehrerer großer studentischer Demonstrationen gegen das Regime. Im Jahr 1968 kommt es dort zu gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Gegnern und Befürwortern der neuen Ordnung. Am 3. Oktober 1968 kommt es in der Rua Maria Antônia zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen regimekritischen Studenten der Philosophischen und Geisteswissenschaftlichen Fakultät der USP (FFCL USP) und regimetreuen Studenten aus der UPM. Im Zuge der gewalttätigen Konfrontation stirbt der Gymnasiast José Guimarães an einer Schussverletzung, das Gebäude der FFCL USP wird in Brand gesteckt.

an beiden Universitäten begründet. So fördert die geringe Anzahl der Studienplätze den intensiven Austausch zwischen Studenten und Professoren.<sup>150</sup>

Die Professoren spiegeln die vielfältigen Wurzeln der architektonischen Moderne in São Paulo wider. Diese liegen zum einen in der Tradition der Ingenieurausbildung an der UPM und an der früheren Escola Politécnica der USP (Poli/USP). Aus dieser gehen an der UPM wichtige Professoren wie die Architekten Oswaldo Bratke, Salvador Candia, Carlos Lemos, Maurício Nogueira Lima, Eduardo Kneese de Mello, Carlos Barjas Millan, Paulo Mendes da Rocha, Pedro Paulo de Melo Saraiva oder der Ingenieur Sigmundo Golombek sowie an der Poli/USP die Architekten Vilanova Artigas, Ícaro de Castro Mello, Abelardo de Souza und Hélio Duarte hervor. Die enge Verbindung der Universitäten zeigt sich darin, dass viele Architekten – wie Lemos, Kneese de Mello, de Castro Mello, Golombek, Millan und Mendes da Rocha – später an der jeweils anderen Institution unterrichten, zeitlich versetzt oder sogar gleichzeitig an beiden Fakultäten tätig sind. Zum anderen gibt es neben der nationalen Ausbildung auch europäische und nordamerikanische Einflüsse. So absolviert eine Reihe von brasilianischen Architekten ein Studium in Europa wie Rino Levi in Mailand<sup>151</sup> oder erhält Stipendien für Aufenthalte in den USA wie Vilanova Artigas im Jahr 1947 durch die Guggenheim Foundation.<sup>152</sup> Etliche prägende Lehrer kommen auch als europäische Einwanderer nach Brasilien. Architekten wie Franz Heep an der UPM oder Jon Maitrejean an der USP vereint zwar die europäische Herkunft, jedoch unterscheiden sich ihre Lebensläufe in Brasilien stark.<sup>153</sup>

### **Tradition der Moderne: Vilanova Artigas und Adolf Franz Heep**

Die Tradition der architektonischen Moderne in São Paulo prägt auch die beiden Studenten Prado Lopes und Telles. Dabei repräsentieren Vilanova Artigas an der USP und Franz Heep an der UPM das breite Spektrum der universitären Debatte. Als Theoretiker und Praktiker hat Artigas entscheidenden Einfluss auf den Kanon der modernen Architektur in

---

<sup>150</sup> Artigas 1997, S. 28. An der FAUUSP werden damals lediglich 30 Studenten pro Jahr immatrikuliert.

<sup>151</sup> Anelli/Guerra/Kon 2001, S. 25.

<sup>152</sup> Artigas 1997, S. 26. In den USA kommt Artigas mit den Ideen des deutschen Bauhauses in Kontakt, die großen Einfluss auf die Neukonzeption des Curriculums der Architekturausbildung an der USP im Jahr 1962 haben.

<sup>153</sup> Gati 1994, S. 80. Neben Adolf Franz Heep, Lina Bo Bardi und Jon Maitrejean, mit deutschen, italienischen und spanischen Wurzeln, sind auch Giancarlo Palanti mit italienischen Wurzeln sowie Lucjan Korngold und

São Paulo. Zudem beschreibt Telles neben den Professoren Maurício Nogueira Lima und Sigmundo Golombek vor allem Adolf Franz Heep als besonders einflussreich für die eigene Ausbildung.<sup>154</sup> Während Nogueira Lima wichtige interdisziplinäre Impulse für die Bedeutung von Kunst und Architektur im öffentlichen Raum gibt, zeichnet sich der Ingenieur Golombek durch seine Mitarbeit an einigen herausragenden Bauten der Moderne wie dem Conjunto Nacional des Architekten David Libeskind oder dem Museo de Arte de São Paulo (MASP) der Architektin Lina Bo Bardi aus.

João Baptista Vilanova Artigas (1915–1985) ist einer der wenigen Architekten der Moderne in São Paulo, die ihr Werk unverkennbar mit politischen Zielen einer neuen Gesellschaftsordnung verbinden. Im Laufe der fünfziger Jahre schreibt Artigas Artikel in der Fachpresse und gründet die Zeitschrift »Revista Fundamentos«. Seine Ideen haben großen Einfluss auf die Ausbildung mehrerer Architektengenerationen, treffen jedoch im universitären Diskurs der fünfziger und sechziger Jahre auch auf institutionellen Widerstand. Als Mitglied der Kommunistischen Partei Brasiliens, Partido Comunista do Brasil (PCB), übt Artigas Kritik am kapitalistischen System und dessen »Unfähigkeit, die gesellschaftlichen Fragen zu lösen sowie ein Gleichgewicht zwischen sozialen Herausforderungen, Architektur und der geschichtlichen Entwicklung des Landes« herzustellen. Dabei sieht er die »Rolle des Architekten darin, die ideologischen Widersprüche seiner Arbeit zu zeigen, anstatt sie durch ein harmonisches Ganzes aufzulösen«<sup>155</sup>. Artigas engagiert sich zudem im internationalen Architekturdiskurs und ist am Prozess zur Gründung der »International Union of Architects« im Jahr 1948 beteiligt.<sup>156</sup> Zusammen mit seinen Professorenkollegen Abelardo de Souza, Hélio Duarte und Rino Levi erneuert er die Architekturlehre an der USP, welche in der Verabschiedung einer neuen Studienordnung im Jahr 1962 mündet.<sup>157</sup> Im selben Jahr entwirft er das neue Gebäude der Fakultät für Architektur und Stadtplanung auf dem Cidade Universitária Campus der USP im Stadtteil Butantã, das 1969 eröffnet wird.

---

Victor Reif mit polnischen Wurzeln wichtige europäischstämmige Architekten der Moderne in São Paulo, die jedoch nicht in der Lehre tätig sind.

<sup>154</sup> Telles 2009, S. 3–4.

<sup>155</sup> Wisnik 2004, S. 49.

<sup>156</sup> Artigas 1997, S. 26.

<sup>157</sup> Arantes 2004, S. 33.

Künstlerische Gestaltung und kultureller Anspruch verbinden sich bei Artigas zu einer Architektur, in der sich die »Dialektik zwischen Tun und der Schwierigkeit der Umsetzung«<sup>158</sup> verkörpert. Ein Frühwerk des Architekten ist das Wohngebäude Edifício Louveira im Stadtteil Higienópolis aus dem Jahr 1947. 1952 folgt das Morumbi-Fußballstadion. Dieses Projekt bildet den Beginn seiner langjährigen Zusammenarbeit mit seinem Schüler an der USP Carlos Cascaldi und dessen Bruder Rubens, einem Ingenieur, der an der UPM studiert hat. Artigas formuliert sein architektonisches Hauptwerk Anfang der sechziger Jahre. In den Jahren 1961 und 1962 entstehen drei ikonografische Gebäude, die Umkleiden des São Paulo Futebol Clubs, das Clubhaus des Anhembi Tênis Clubs und das Bootshaus des Santa Paula Yachtclubs, die seine Suche nach der »Moral der Konstruktion«<sup>159</sup> unterstreichen.

Mit Beginn der Diktatur wird Artigas Opfer politischer Repression und muss sich aus der Öffentlichkeit zurückziehen. 1969 verliert er seine Professur an der USP. Trotzdem arbeitet er weiter als Architekt und kann in der Zeit von 1966 bis 1985 mehr als zwanzig Projekte realisieren, darunter eine Reihe von Privathäusern, Wohnsiedlungen, Bildungsbauten, Freizeitstätten, Verwaltungsgebäuden, urbanen Infrastrukturen, Verkehrsbauten und Forschungseinrichtungen. Herausragende Projekte seines Spätwerks sind der soziale Wohnbaukomplex Cecap »Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado« in Guarulhos im Jahr 1967 und der Busbahnhof in Jaú im Jahr 1973. Artigas stirbt 1985, im selben Jahr wie Eurico Prado Lopes.

Auch der in Deutschland geborene Architekt Franz Heep<sup>160</sup> (1902–1978) ist ein wichtiger Lehrer für die beiden jungen Architekten. Heep betreut Prado Lopes bei seiner Abschlussarbeit im fünften Studienjahr.<sup>161</sup> Telles erlebt ihn im Laufe des Studiums. Als Professor ist Heep an der Architekturfakultät der UPM in der Zeit von 1958 bis 1965 tätig. Obwohl er von seinen Studenten als »streng und anspruchsvoll«<sup>162</sup> beschrieben wird, ist er beliebt und genießt hohes Ansehen. In ihrem Artikel »Perfil de arquiteto – Franz Heep«<sup>163</sup> aus dem Jahr 1987 beschreibt die brasilianische Architektin und Stadtplanerin Catharine Gati

---

<sup>158</sup> Artigas 1997, S. 33.

<sup>159</sup> Wisnik 2004, S. 51.

<sup>160</sup> Im Jahr 1952 nimmt Heep die brasilianische Staatsbürgerschaft an.

<sup>161</sup> Queiroz 2014, S. 18.

<sup>162</sup> Gati 1994, S. 90.

<sup>163</sup> Gati 1987.

Heeps Lehransatz.<sup>164</sup> Zeitlebens sucht Heep nach einer »menschenwürdigen Architektur, im richtigen Maßstab und angepaßt an die Bedürfnisse seiner Nutzer«<sup>165</sup>. Dabei legt er besonderen Wert auf eine »korrekte städtebauliche Setzung des Bauwerks, eine rationale innere Erschließung, die Klarheit der Entwurfsidee und eine detaillierte zeichnerische Ausarbeitung des Projekts«<sup>166</sup>.

Heep vereint deutsche und französische Wurzeln der europäischen Architekturmoderne mit Einflüssen der modernen Architektur São Paulos. Er studiert in Frankfurt und Paris, arbeitet dort als Mitarbeiter in den Büros von Adolf Meyer sowie bei Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Zusammen mit seinem Büropartner Jean Ginsberg kann er als selbstständiger Architekt in Paris mehrere Projekte realisieren, bevor er im Jahr 1948 nach Brasilien auswandert.<sup>167</sup> In São Paulo arbeitet er zunächst im Büro des französischen Architekten Jacques Pilon, wo er wichtige Erfahrungen mit dem expansiven Immobilienmarkt und dessen Anforderungen macht.<sup>168</sup> 1950 gründet Heep ein eigenes Architekturbüro und nimmt 1955 die brasilianische Staatsbürgerschaft an. In der Zeit bis 1962 realisiert er Privathäuser, Wohngebäude, Büro- und Industriebauten.<sup>169</sup> Eines seiner Hauptwerke ist das Hochhaus Edifício Itália aus dem Jahr 1956.<sup>170</sup> Geprägt durch die Ideen des modernen Bauens in Europa experimentiert Heep in Brasilien mit Standardelementen und einer Architektur der Reduktion auf das Notwendige. Formale Strenge und Einfachheit der Form repräsentieren Allgemeingültigkeit und Objektivität als künstlerisches Ziel. Dabei entwickelt er ein besonderes Gespür für die räumlichen Anforderungen der wachsenden urbanen Mittelschicht jener Zeit.

---

<sup>164</sup> Catharine Gatis Artikel »Perfil de arquiteto – Franz Heep« in der Fachzeitschrift *Projeto* ist der erste Versuch einer biografischen Annäherung an Person und Werk Heeps. Der Text wird im Jahr 1994 in der Fachzeitschrift *Arquitetura e Urbanismo* unter dem Titel »Franz Heep« nochmals veröffentlicht.

<sup>165</sup> Gati 1994, S. 90–91.

<sup>166</sup> Ebd., S. 90.

<sup>167</sup> Ebd., S. 81.

<sup>168</sup> Silva 2010, S. 194. Die Doktorarbeit von Joana Mello de Carvalho Silva betrachtet das Werk des Architekten Jacques Pilon im Kontext der Zeit zwischen 1930 bis 1960. Im dritten Kapitel untersucht sie die Bedeutung der Arbeit von Franz Heep, Giancarlo Gasperini und Jerônimo Bonilha für die Raumproduktion jener Zeit. Vor dem Hintergrund der Entstehung neuer Wohntypologien widmet sie der Anfangszeit Heeps als angestellter Architekt im Büro Pilon besondere Aufmerksamkeit.

<sup>169</sup> Barbosa 2002, S. 10. Der brasilianische Architekt Marcelo Consiglio Barbosa untersucht in seiner Masterarbeit »A obra de Adolf Franz Heep no Brasil« an der FAUUSP im Jahr 2002 die Arbeit Heeps in Brasilien. Seine Untersuchung bildet eine umfassende Dokumentation des komplexen Gesamtwerks Heeps.

<sup>170</sup> Barbosa 2002, S. 107–121.



Der brasilianische Architekt und Stadtplaner Marcelo Barbosa beschreibt das Büro Heeps als »unablässige Arbeitsfabrik, die über einen Zeitraum von nur zehn Jahren ein umfangreiches, in sich stimmiges Gesamtwerk erschafft«<sup>171</sup>. Planung und Ausführung der Bauten sind durch den Anspruch höchster Perfektion geprägt. Die umfangreiche Anzahl von 300 Projektplänen für das Wohngebäude Edifício Lausanne aus dem Jahr 1953 bildet ein eindrucksvolles Zeugnis dieser Arbeitsweise.<sup>172</sup> Zudem würdigt Barbosa die Qualität der Arbeit Heeps im Kontext der Entwicklung des Stadtzentrums São Paulos. Heeps »Architektur der Einpassung«<sup>173</sup> repräsentiert die sensible Suche nach Bezügen in der Umgebung und den Ansatz einer ortsbezogenen Konsequenz. Das Interesse am Ort erklärt sich bei Heep aus der Tradition seiner europäischen Ausbildung und Arbeit. In São Paulo entwickelt er eine Architektursprache zwischen kommerziellen Anforderungen der neuen Immobilienindustrie und der »Selbstverständlichkeit einer Anwendung moderner Grundsätze«<sup>174</sup>.

Ab Mitte der sechziger Jahre erscheint Heep auf dem Arbeitsmarkt zunehmend isoliert. Mit dem Tod seines Freundes, des Bauunternehmers Otto Meinberg im Jahr 1963, verliert er auch einen Geschäftspartner, dessen Unterstützung eine wichtige Grundlage seines kommerziellen Erfolgs im zurückliegenden Jahrzehnt bildete.<sup>175</sup> Zudem wird die Stadtentwicklung immer stärker durch die Herausbildung des *Vetor Sudoeste* und die Verlagerung der Investitionen in Gebiete außerhalb des alten Zentrums beeinflusst. Auch entstehen neue große Planungsbüros, deren rein wirtschaftliche Ziele auf den neuen Immobilienmarkt ausgerichtet sind. Dieser Strukturwandel gefährdet die Existenz vieler Architekturbüros, deren Arbeitsweise bis dahin durch Atelierstrukturen geprägt ist.<sup>176</sup>

1965 verläßt Heep die Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Ein Grund für seinen Rückzug im Alter von 63 Jahren könnte der Beginn gesundheitlicher Probleme gewesen sein, die ihn in den folgenden Jahren zur Aufgabe seines Architekturbüros zwingen. Vermutlich tragen auch nationalkonservative Tendenzen an der UPM, ein »zunehmender Ausschluss nichtbrasilianischer Einflüsse und die Gleichschaltung der internen Debatte«<sup>177</sup> an den Universitäten nach Beginn der Diktatur zu seinem Ausscheiden bei. Im Zuge der

---

<sup>171</sup> Ebd., S. 62.

<sup>172</sup> Gati 1994, S. 82. Projektbeschreibung Ed. Lausanne.

<sup>173</sup> Barbosa 2002, S. 62.

<sup>174</sup> Ebd.

<sup>175</sup> Ebd., S. 169.

<sup>176</sup> Mautner 2008, S. 33.

starken politischen Repression nach 1968 überlegt Heep zunächst nach Frankreich zurückzugehen, sieht aber im dortigen Arbeitsmarkt keine Perspektive für einen Neuanfang.<sup>178</sup> Ein Herzinfarkt 1972<sup>179</sup> veranlasst ihn, seinen Wohn- und Arbeitsplatz an die Küste nach Guarujá zu verlegen.<sup>180</sup> Im August 1977 veranstaltet das IAB/SP eine Veranstaltung zu Ehren Heeps. Das gemeinsame Foto mit Vilanova Artigas zeugt von der hohen beruflichen Anerkennung, die ihm durch die brasilianischen Architektenkollegen zuteil wird.<sup>181</sup> Im Jahr 1978 verstirbt Heep in Paris.

### **Das Instituto de Arquitetos do Brasil/São Paulo**

Neben der universitären Debatte spiegelt auch das Instituto de Arquitetos do Brasil/São Paulo (IAB/SP) die Tradition der architektonischen Moderne in São Paulo wider. Die Entstehungsgeschichte beschreibt Artigas.<sup>182</sup> Der Ursprung der Berufsvereinigung geht auf das Jahr 1921 in Rio de Janeiro zurück. Die ersten beiden Repräsentanzen eröffnen im Jahr 1943 in den Städten São Paulo und Belo Horizonte. In São Paulo ist eine Gruppe von Architekten unter Vorsitz von Eduardo Kneese de Mello, Rino Levi und Vilanova Artigas federführend bei der Gründung. Mit der Organisation des ersten brasilianischen Architekturkongresses in São Paulo 1945 bekräftigt das IAB/SP schon früh seine besondere Bedeutung für die Zukunft der Institution im nationalen Kontext.<sup>183</sup>

Der frühe Geist des IAB/SP tritt in der Verbindung seiner Protagonisten zum internationalen Architekturdiskurs und mit anderen wichtigen Kulturinstitutionen jener Zeit hervor. So ist Eduardo Kneese de Mello Mitglied der Jury für die Sektion Architektur der ersten Kunstbiennale in São Paulo im Jahr 1951 (I Bienal de Arte de São Paulo), bei der auch der schweizer Architekturkritiker und Wegbereiter der modernen Architektur Sigfried Giedion als Mitglied der Jury zugegen ist.<sup>184</sup> Auch Rino Levis Teilnahme am International Congress of Modern Architecture (CIAM) seit 1945 unterstreicht die Verbindung der Mitglieder des IAB/SP mit der internationalen Bewegung der modernen Architektur. Die

---

<sup>177</sup> Wisnik 2004, S. 50.

<sup>178</sup> Barbosa 2002, S. 176.

<sup>179</sup> Ebd.

<sup>180</sup> Gati 1994, S. 90.

<sup>181</sup> Barbosa 2002, S. 2.

<sup>182</sup> Artigas 1997, S. 24.

<sup>183</sup> Anelli/Guerra/Kon 2001, S. 31.

<sup>184</sup> Ebd., S. 32.

fünfziger Jahre sind stark durch das Traditionsverständnis des IAB/SP als wichtige gesellschaftliche Institution geprägt. So haben in der ersten Hälfte dieses Jahrzehnts Oswaldo Bratke und Rino Levi den Vorsitz der Institution inne. Im Jahr 1954 besucht Walter Gropius das IAB/SP während seines Aufenthaltes in São Paulo.<sup>185</sup> Dabei stehen die brasilianischen Architekten auch in engem Austausch mit Kollegen aus anderen Ländern Nord- und Südamerikas. Mit der Teilnahme Rino Levis am 9. Kongress der panamerikanischen Architekten in Caracas im Jahr 1955, der sich mit dem Thema Krankenhausbau auseinandersetzt, gelangen wichtige internationale Impulse für die nationale Entwicklung nach Brasilien. In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre setzt der Architekt Ícaro de Castro Mello diese Tradition für das Feld der Sportbauten fort.

Der Beginn der Diktatur stellt die Tradition des IAB/SP als unabhängiger Ort kultureller Debatte zunehmend infrage. Das IAB/SP wird zum Ort des intellektuellen Widerstands. Nachdem sich Artigas aufgrund der politischen Repressionen gegen ihn zunehmend aus der Öffentlichkeit zurückziehen muss, verliert die Institution zudem durch den Tod Rino Levis im Jahr 1965 einen ihrer führenden Protagonisten, der die Entwicklung der Institution seit der Gründung entscheidend geprägt hat. Die Nähe vieler Architekten zum universitären Umfeld, zur kommunistischen Partei PCB und Kontakte zu jungen Berufskollegen im bewaffneten Widerstand machen die Berufsvereinigung im Verlauf der sechziger und siebziger Jahre zunehmend zum Ziel staatlicher Observation.<sup>186</sup> Gleichzeitig entwickeln sich am IAB/SP Formen des subversiven Widerstands im Umgang mit der Diktatur. Nach 1964 werden mehrmals in Folge konservative Kollegen in den Vorsitz gewählt, um nach außen weniger Angriffsflächen auf liberale und linksgerichtete Positionen zu bieten.<sup>187</sup> Diese erfolgreiche Strategie beginnt mit dem Präsidenten Alberto Botti und setzt sich mit Julius Neves und Abelardo Gomes de Abreu fort. Auch die engen gesellschaftlichen Verflechtungen der städtischen Eliten zu jener Zeit erweisen sich als wirkungsvolles Instrument der Abwehr staatlicher Einflussnahme. So kann auch die Gefahr einer Schließung der Berufsvereinigung abgewendet werden.<sup>188</sup> Der erzwungene Wandel bleibt jedoch nicht

---

<sup>185</sup> Ebd., S. 33. In dem Buch »Rino Levi, 1901–1965 – Arquitetura e cidade« zeigen Anelli, Guerra und Kon eine Fotografie des Besuchs von Walter Gropius am IAB/SP. Die Abbildung zeigt Gropius stehend während einer Rede umgeben von wichtigen Architekten jener Zeit im Konferenzraum in der ersten Etage des IAB-Gebäudes.

<sup>186</sup> Matera 2005, S. 93–94. Sergio Matera zitiert hier Paulo Mendes da Rocha, der über die staatliche Repression gegen kommunistische Mitglieder und den Einflussgewinn nationalkonservativer Kräfte am IAB/SP nach 1964 berichtet.

<sup>187</sup> Queiroz 2014, S. 3.

<sup>188</sup> Ebd.

ohne Spuren im Selbstverständnis der Institution. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre zeigen sich auch offen antikommunistische Positionen, die eine deutliche Abkehr von der internationalen Architekturdebatte und den Verlust der inneren Vielfalt bewirken.<sup>189</sup> Mit Blick auf die konservativen Verbindungen zur öffentlichen Bauverwaltung sind der Nutzen für die Institution und die persönliche Vorteilnahme nicht immer voneinander zu trennen.<sup>190</sup>

Mit Pedro Paulo de Melo Saraiva in den Jahren 1970 bis 1971, Paulo Mendes da Rocha in der Zeit von 1972 bis 1973 und Eurico Prado Lopes von 1974 bis 1975 gelangen wieder liberale Vertreter an die Spitze des IAB/SP. Alle drei zeichnen sich durch eine hohe Qualität ihres gebauten Werks aus. Insbesondere Mendes da Rocha, der 1970 den brasilianischen Pavillon auf der Weltausstellung in Osaka baut und damit international bekannt wird, repräsentiert das neue Selbstbewusstsein der Architekten in São Paulo. Nach der Zwangsemeritierung als Professors an der USP im Jahr 1969, zusammen mit seinen Kollegen Artigas und Maitrejean, findet Mendes da Rocha in der Arbeit am IAB/SP neuen intellektuellen Halt. In dieser Zeit beginnt auch das Engagement des Architekten Fábio Mauro Penteado, der zwischen 1969 und 1975 als Repräsentant des IAB/SP im Rat der International Union of Architects (UIA) tätig ist. Penteado übernimmt 1972 zudem die Leitung des Journals *Arquiteto*, das von der Berufsgenossenschaft der Architekten zusammen mit dem IAB/SP herausgegeben wird.<sup>191</sup> Mit Saraiva, Mendes da Rocha, Penteado und Prado Lopes, die alle stark durch die Architekturlehre von Artigas beeinflusst sind, findet der Diskurs der modernen Architektur zu Anfang der siebziger Jahre eine neue Fortsetzung.

### **Der Bruch in der architektonischen Moderne São Paulos**

Im Laufe der sechziger und siebziger Jahre kommt es zu einem Bruch in der Entwicklung der architektonischen Moderne São Paulos. Dieser lässt sich anhand von drei Entwicklungslinien erklären: Erstens stellt der Prozess der Erneuerung und interdisziplinären Öffnung des Architekturstudiums an der USP eine Abkehr von der gemeinsamen Tradition der Ingenieurschulen der Universität Presbiteriana Mackenzie und der Escola Politécnica dar.

---

<sup>189</sup> Wisnik 2004, S. 50.

<sup>190</sup> Beispielhaft ist in diesem Zusammenhang der Architekt Julio Neves (Präsident des IAB/SP zwischen 1966 und 1967) zu nennen, der ein enger Schulfreund des während der Diktatur ernannten Bürgermeisters Paulo Maluf (Amtszeit 1969 bis 1971) ist. Während der Amtszeit Malufs realisiert das Büro von Neves das stark umstrittene Projekt der Erweiterung der Avenida Brigadeiro Faria Lima.

<sup>191</sup> Im Jahr 1977 geht aus dem Journal *Arquiteto* die Zeitschrift *Projeto* hervor.

Zweitens ist der Anfang der sechziger Jahre durch den Tod von zwei wichtigen Protagonisten der modernen Architektur São Paulos geprägt. Drittens beschleunigt der Beginn der Diktatur schon bestehende Tendenzen der Auflösung. Die Debatte über die zünftige Rolle der Architektur führt zu einer Radikalisierung der Professoren und Studentenschaft. Politische Ausgrenzung und Zwangsemeritierung schwächen den universitären Diskurs an beiden Fakultäten.

An der USP arbeitet eine Gruppe von Professoren bereits seit Ende der fünfziger Jahre an der Erneuerung der Architekturlehre. Die Reform, die 1962 in Kraft tritt, wird über einen Zeitraum von fünf Jahren von einer Kommission vorbereitet, die sich aus Professoren der Fachbereiche Architektur, Städtebau und Philosophie zusammensetzt. Kommissionsmitglieder sind Vilanova Artigas, Abelardo de Souza, Hélio Duarte, Rino Levi und Lourival Gomes Machado.<sup>192</sup> In Anlehnung an die Ideen der deutschen Bauhausschule favorisiert die Kommission die Öffnung der Gestaltungslehre und schlägt neben der Architekturausbildung die Einführung neuer Fächer wie Stadtplanung, Visuelle Kommunikation und Industriedesign vor.<sup>193</sup> Im Zuge der Studienreform wird auch der Umzug der Architekturfakultät auf den Campus der Cidade Universitária im Stadtteil Butantã beschlossen. Obwohl die Reform den Beginn einer stärkeren Differenzierung der Lehrkonzepte der Architekturfakultäten an der USP und an der UPM darstellt, bedeutet erst die Aufhebung der räumlichen Nähe das Ende der engen Interaktion beider Institutionen.

Die sechziger Jahre sind zudem durch den überraschenden Tod zweier Professoren und wichtiger Protagonisten der architektonischen Moderne bestimmt: Rino Levi und Carlos Barjan Millan. Millan verstirbt im Jahr 1964 im Alter von nur 37 Jahren durch einen Autounfall. Seine Architektur und Arbeitsweise ist stark durch den Einfluss Rino Levis und Vilanova Artigas' geprägt. Sie steht beispielhaft für die junge Architektengeneration der fünfziger Jahre. Trotz seines frühen Todes hinterläßt er ein umfangreiches Werk.<sup>194</sup> Seine Bauten und Projekte umfassen Häuser, Wohnhäuser, Bürogebäude, Sport- und Freizeitbauten sowie Kirchen. Millan studiert und lehrt zunächst an der UPM. Über den Kontakt zu Rino Levi und Artigas kommt er als Professor an die USP. Dort unterrichtet er mit

---

<sup>192</sup> Arantes 2004, S. 33.

<sup>193</sup> Artigas 1997, S. 28.

den Kollegen Jean Maitrejean und Paulo Mendes da Rocha. Mit dem ein Jahr jüngeren Mendes da Rocha verbindet Millan zudem eine enge Freundschaft, die schon im gemeinsamen Studium an der UPM gründet.

1965 stirbt auch Rino Levi im Alter von 64 Jahren.<sup>195</sup> Levis Werk zeichnet sich durch die »Suche nach alternativen Wegen«<sup>196</sup> in der Interdisziplinarität von Architektur, Kunst und Landschaftsgestaltung aus. Schon früh sucht er den Kontakt zu dem Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx, der an vielen seiner Projekte mitwirkt. Wie kein anderer repräsentiert Levi in verschiedenen Ämtern und Funktionen als Architekt, Universitätsprofessor, Gründungsmitglied sowie Präsident des IAB/SP und mit seinem Engagement in der Kunst für das Museo de Arte Moderna de São Paulo das kulturelle Selbstverständnis seiner Generation. Über Levis wichtigen Beitrag zur Erneuerung der Architekturlehre an der USP ist bis heute wenig bekannt. Bereits im Jahre 1959 verläßt er die Universität.<sup>197</sup> Levis Bauten werden zu Ikonen der architektonischen Moderne. Als einer der entscheidenden Wegbereiter der modernen Architektur hinterläßt er ein umfangreiches Werk, das untrennbar mit São Paulos Entwicklung zur Metropole seit den dreißiger Jahren verbunden ist. Mit den Lichtspielhäusern Universo<sup>198</sup>, dem Cine Ipiranga mit dem Hotel Excelsior<sup>199</sup> und dem Wohngebäude Edifício Prudência<sup>200</sup> aus der Zeit von 1936 bis 1948 gelingt es ihm, Bauaufgaben zu definieren. Die Gebäude für die Banco Sul-Americano do Brasil S. A.<sup>201</sup> und der Rathauskomplex Centro Civico Santo André<sup>202</sup> krönen sein Spätwerk.

Die Radikalisierung der Gesellschaft nach Beginn der Diktatur zeigt sich auch im universitären Umfeld. An der Architekturfakultät der USP kommt es zu einer ideologischen Spaltung. Auf der Suche nach alternativen Wegen wenden sich viele von der modernen

---

<sup>194</sup> Matera 2005, S. 123–375. In seiner Masterarbeit »Carlos Millan, um estudo sobre a produção em Arquitetura« an der FAUUSP aus dem Jahr 2005 dokumentiert Sergio Matera 72 Bauten und Projektstudien, die Carlos Barjan Millan in der Zeit zwischen 1951 bis 1964 bearbeitet hat.

<sup>195</sup> Rino Levi stirbt an den Folgen eines Herzinfarkts auf einer botanischen Exkursion im Bundesstaat Bahia. Die Forschungsreise wird durch den befreundeten Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx geleitet.

<sup>196</sup> Machado 2001, S. 22.

<sup>197</sup> Matera 2005, S. 94.

<sup>198</sup> Anelli/Guerra/Kon 2001, S. 102–103.

<sup>199</sup> Ebd., S. 118–121.

<sup>200</sup> Ebd., S. 154–155.

<sup>201</sup> Ebd., S. 240–241.

<sup>202</sup> Ebd., S. 212–220.

Tradition der fünfziger Jahre ab.<sup>203</sup> Während die eine Gruppe im Sinne der Vertreter der frühen Moderne argumentiert und die Instrumente Entwurf und Zeichnung als legitimes Werkzeug einer sozialen Architektur ansieht,<sup>204</sup> prangert die andere Gruppe sie als angepasst an.<sup>205</sup> Der Protestschriftzug »Mas vale um mal guerrilheiro, do que um bom arquiteto«<sup>206</sup>, der Ende der sechziger Jahre an den Tafeln der Klassenräume auftaucht, verdeutlicht die ideologischen Gräben in der Studentenschaft. Vor allem die junge Generation fordert eine Radikalisierung im Kampf gegen die Diktatur, der sich auch viele Architekten anschließen und so zum Opfer staatlicher Willkür werden.<sup>207</sup> Die Enttäuschung über die schwindende Hoffnung einer raschen Rückkehr zur Demokratie ruft Protest gegen das Regime hervor, führt aber auch zu Resignation und Rückzug ins innere Exil. Mit der Verschärfung der Repression geben viele Architekten die Arbeit in ihrem Berufsfeld gänzlich auf. Dabei wird die politische Debatte über das Ende der Diktatur nicht nur zwischen Anhängern der Demokratie und Mitgliedern der Kommunistischen Partei geführt, sie mündet zudem in der Aufspaltung der Kommunistischen Partei in die gemäßigte Partido Comunista Brasileiro (PCB) und die radikale Partido Comunista do Brasil (PCdoB), die den bewaffneten Widerstand befürwortet.<sup>208</sup>

Der Architekt Pedro Fiori Arantes untersucht den vielschichtigen Architekturdiskurs der Anfangsjahre der Diktatur und spitzt die kontroverse Debatte auf die Auseinandersetzung zwischen Artigas und einer Gruppe junger Professoren um Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre und Flávio Império zu. Während die drei Kollegen die Moderne als gescheitert erachten, sieht Artigas die Diktatur in seinem Artikel aus dem Jahr 1965 als »falsche Krise«<sup>209</sup> und vorübergehende Phase in der fortschreitenden Modernisierung des Landes. Sein Glaube an den Widerstand gegen das Regime »im begrenzten Feld der Architektur und Berufspraxis«<sup>210</sup> auf dem Weg »Schritt für Schritt zur täglichen Arbeit«,<sup>211</sup>

---

<sup>203</sup> Arantes 2004, S. 50.

<sup>204</sup> Ebd., S. 92.

<sup>205</sup> Vaz/Mello 2014, S. 2.

<sup>206</sup> Ebd. »Selbst ein schlechter Guerilla ist besser als ein guter Architekt.« Übersetzung des Verfassers.

<sup>207</sup> Artigas 2004b, S. 179.

<sup>208</sup> Vaz/Mello 2014, S. 2.

<sup>209</sup> Artigas 2004a, S. 102. Originalfassung, vgl. Artigas, Vilanova: »Una falsa crise«, in: Acrópole, Nr. 319, São Paulo 1965.

<sup>210</sup> Arantes 2004, S. 92.

<sup>211</sup> Artigas 2004a, S. 107.

repräsentiert vor allem den Versuch, die junge Generation in Schutz zu nehmen.<sup>212</sup> Die Lebensläufe der drei Architekten zeigen den Mut und zugleich die Hilflosigkeit eines aussichtslosen Kampfes Einzelner gegen die Übermacht des Staates. Ferro, Lefèvre und Império studieren an der USP und werden dort 1962 als Professoren berufen.<sup>213</sup> Der Schwerpunkt ihres praktischen und theoretischen Werks liegt im sozialen Wohnungsbau. Bis 1968 arbeiten sie zudem an verschiedenen Hausprojekten und Schulen. Während Império sich als Maler und Bühnenbildner ganz aus der Architektur zurückzieht, wählen Ferro und Lefèvre den Weg in den bewaffneten Widerstand der Ação Libertadora Nacional (ALN). Beide kommen 1970 für ein Jahr in Haft und verlieren ihre Professuren an der USP. Nach seiner Freilassung arbeitet Lefèvre fortan als Architekt im Rahmen eines Wiedereingliederungsprogramms für ehemalige politische Häftlinge im Ingenieurbüro Hidroservice.<sup>214</sup> Ferro verläßt Brasilien und geht ins Exil nach Frankreich, wo er seine Lehrtätigkeit in Grenoble fortsetzen kann.<sup>215</sup>

Im Verlauf der Diktatur schränkt die staatliche Repression die Universität als Ort freier Meinungsäußerung immer stärker ein. Obwohl es sowohl an der Architekturfakultät der UPM als auch an der USP zu Entlassungen von Professoren kommt, ist die USP als bundesstaatliche Universität stärker von der Einflussnahme betroffen. An der UPM wird beispielsweise der Architekt Salvador Candia Anfang der siebziger Jahre Opfer der Repression<sup>216</sup>, und auch das Ausscheiden von Franz Heep aus der Lehre im Jahr 1965 könnte auf politische Gründe zurückzuführen sein.

An der USP steht Artigas' persönliche Tragödie stellvertretend für eine ganze Architektengeneration. In dem Interview »Tradition und Bruch«<sup>217</sup> aus dem Jahr 1984 beschreibt er rückblickend den »Verlust der Einheit«<sup>218</sup> als Prozess der Auflösung des sozialen Gefüges seiner Berufsgruppe. Aufgrund der Nähe zur kommunistischen Partei kommt Artigas schon 1964 für kurze Zeit in Haft. 1969 werden er und zwei seiner

---

<sup>212</sup> Artigas 1997, S. 28.

<sup>213</sup> Arantes 2004, S. 233–244. In seinem Buch »Arquitetura Nova - Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre« gibt Pedro Fiori Arantes ein umfassendes Bild des Werks der drei Architekten.

<sup>214</sup> Arantes 2004, S. 239.

<sup>215</sup> Ebd., S. 243.

<sup>216</sup> Fonseca 2010, S. 8.

<sup>217</sup> Artigas 2004b, S. 174–182. Das gleichnamige Interview mit Vilanova Artigas wurde 1984 im Rahmen der Ausstellung »Tradição e ruptura« auf der Bienal de São Paulo geführt und von der Produktionsfirma »Olhar Eletrônico« auf Video aufgezeichnet.

<sup>218</sup> Ebd., S. 179.



Professorenkollegen, Maitrejean und Mendes da Rocha, zwangsemeritiert. Mit dem Ausschluss der drei Hochschullehrer erreicht die Repression an der Architekturfakultät der USP einen vorläufigen Höhepunkt. Die zurückgebliebenen Kollegen resignieren und passen sich an. Die Angst um die eigene Zukunft macht aus den meisten stille Mitläufer im inneren Exil. Der Ausschluss von drei Professoren an der Architekturfakultät, der damals kleinsten Fakultät an der USP, zeigt die harte Repression gegenüber der Architektenschaft. Artigas sieht den Grund für diesen unverhältnismäßigen Ausschluss von Andersdenkenden in der engen Verbindung zwischen Architektur und Kunst. Die Architekturfakultät ist zu jener Zeit die einzige Kunstschule an der USP; »die Idee der Kunst hatte damals eine subversive Bedeutung. Das heißt der Künstler ist im Grunde genommen ein Rebell und mit seinem Protest erzeugt er Subversion.«<sup>219</sup> Nach der Amtsenthebung und einer kurzen Zeit im Exil in Uruguay ist Artigas gezwungen, den öffentlichen Widerstand aufzugeben. Sein Haus und Büro werden in den folgenden Jahren zu einem Ort des intellektuellen Widerstands. Die staatliche Einschüchterung geht so weit, dass im Jahr 1975 sogar ein Sprengsatz vor seinem Haus explodiert.<sup>220</sup>

Artigas kehrt erst Anfang der achtziger Jahre an die USP zurück. Nach seiner Rückkehr beschreibt er die Architekturfakultät als einen Ort »mit veränderter Atmosphäre, ohne Harmonie und Kameradschaft«<sup>221</sup>. Seine Rehabilitierung als Professor 1980 wird von einer erniedrigenden Wiedereinstellung begleitet. Die ehemaligen Kollegen, die sich für ihn einsetzen, können nicht verhindern, dass er vom Direktorium gezwungen wird, eine Eignungsprüfung zu absolvieren.<sup>222</sup> Die Symbolik dieses Moments kann kaum größer sein; sie zeigt, dass die gemeinsame Tradition der architektonischen Moderne der fünfziger und sechziger Jahre in São Paulo zu diesem Zeitpunkt schon lange nicht mehr existiert.

---

<sup>219</sup> Artigas 1997, S. 28.

<sup>220</sup> Vaz/Mello 2014, S. 8.

<sup>221</sup> Artigas 1997, S. 33.

<sup>222</sup> Ebd.



## 2. Die Architekten des Kulturzentrums

»Outra coisa que nos unia era a falta de preconceito. A gente fazia qualquer projeto com a melhor das intenções.«

Luiz Benedito de Castro Telles<sup>223</sup>

Eine andere Eigenschaft, die uns verband, war unsere Unvoreingenommenheit. Wir haben alle möglichen Projekte angenommen, immer mit den besten Absichten.

Eurico Prado Lopes und Luiz Benedito de Castro Telles (Abb. 3) gehören einer Architektengeneration an, die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts aufwächst und das Studium kurz vor bzw. nach dem Beginn der Diktatur abschließt. Das Selbstbild dieser »Generation des Bruchs«<sup>224</sup> ist durch den Verlust der Utopie einer ökonomisch und sozial ausgewogenen Massengesellschaft geprägt. Prado Lopes und Telles stellen sich den Gravitationskräften und Konflikten der architektonischen Moderne. Am Beispiel der beiden Architekten zeigt sich die Kontinuität der Tradition der Moderne als ein möglicher Weg des selbstbestimmten Handelns. Ihr gemeinsames Werk zwischen 1968 und 1985 fällt vollständig in die Zeit der Diktatur. Beide entstammen grundverschiedenen Teilen der brasilianischen Gesellschaft; Prado Lopes Spross einer Ingenieur- und Architektenfamilie aus São Paulo und Rio de Janeiro, Telles ein Nachkomme der Farmer-Oligarchie im Landesinneren des Bundesstaats São Paulo. Im Jahr 1964 sind sie 25 und 21 Jahre alt. Während Prado Lopes das Studium ein Jahr vor Beginn der Diktatur beendet, erlebt der vier Jahre jüngere Telles die einschneidenden Veränderungen im universitären Umfeld aus nächster Nähe. Für Prado Lopes hat auch die Mitarbeit am IAB/SP großen Einfluss auf seine persönliche und berufliche Entwicklung. Trotz mannigfaltiger Versuche politischer Einflussnahme während der Diktatur entwickelt sich das IAB/SP zu einem Ort geistiger Zuflucht und des sozialen Widerstands gegen das Regime. Angesichts der Zuspitzung der politischen Repression bis Mitte der siebziger Jahre kommt Prado Lopes als Präsident der

---

<sup>223</sup> Telles 2009, S. 2. Übersetzung des Verfassers.

Institution in den Jahren 1974 und 1975 eine besondere gesellschaftliche Verantwortung zu, die ihn zeitlebens prägt. Telles beginnt nach dem Ausscheiden aus der Bürogemeinschaft eine erfolgreiche Karriere als Hochschullehrer an der Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Das gemeinsame Werk von Prado Lopes und Telles in der Zeit von 1969 bis 1985 spiegelt den Versuch wider, Bauaufgaben zu definieren. Es ist durch die zunehmende Komplexität der Projekte und die Suche nach eigenen architektonischen Ausdrucksformen in der Tradition der Moderne São Paulos geprägt. Am Beispiel der Planungen für *Großraumbüros*, *der Markthalle Pinheiros* und *des Strandhauses Giacinto Micales* lassen sich wichtige Themen im Werk der Architekten exemplarisch nachvollziehen. Die drei Bauaufgaben bilden ein thematisches Laboratorium für das spätere Kulturzentrum, das die Erfahrungen aus früheren Arbeiten mit neuen Konzepten vereint.

## **2.1 Eurico Prado Lopes (1939–1985)**

### **Biografische Einordnung**

Eurico Prado Lopes wird am 5. Dezember 1939 in Rio de Janeiro als zweites von drei Kindern, einem Bruder und einer Schwester, geboren. Der Vater ist Ingenieur und führt in São Paulo ein erfolgreiches Bauunternehmen. Prado Lopes wächst im wohlhabenden Stadtteil Jardins auf. Als er sieben Jahre alt ist, verstirbt der Vater und die Mutter muss die Kinder alleine aufziehen. Der Onkel mütterlicherseits, Antônio Augusto Marques, ist Architekt und Maler und führt ein kleines Architekturbüro in São Paulo. Er ist ein Vorbild für den jungen Eurico und stärkt seinen Wunsch, ebenfalls Architekt zu werden.<sup>225</sup>

Mit einem Stipendium kann Prado Lopes an der Universidade Presbiteriana Mackenzie in São Paulo (UPM), an der schon Vater und Onkel studiert haben, ein Architekturstudium beginnen, das er 1963 erfolgreich abschließt. Schon als Student arbeitet er an Projekten und Wettbewerben in den Büros seiner Professoren mit.

---

<sup>224</sup> Arantes 2004, S. 92, Anm. Pedro Arantes zitiert den Journalisten José Wolf, der den Begriff »Generation des Bruchs« in einem Interview mit dem Architekten Sérgio Ferro im Jahr 1985 verwendet; vgl. *Arquitetura e Urbanismo*, Nr. 3, São Paulo 1985, S. 56.

<sup>225</sup> Queiroz 2014, S. 12.

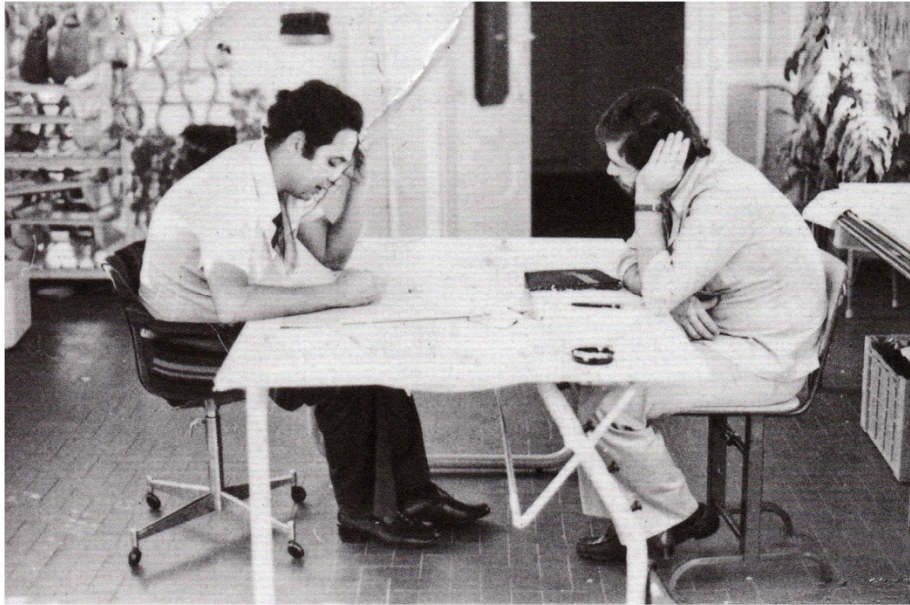


Abb. 3: Eurico Prado Lopes und Luiz Benedito de Castro Telles.

Später teilen sich er und drei befreundete Kommilitonen Arbeitsräume mit dem Architekten Luís Saia in der Rua Maria Antônia, gegenüber der Universität.<sup>226</sup> Einer der Mitstudenten ist Haron Cohen, der im Jahr 1975 als Mitglied der Kommission zur Ausarbeitung eines Funktionskonzepts für die zukünftige Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro die Empfehlung zur Beauftragung von Prado Lopes und Telles gibt.

Nach dem Studium arbeitet Prado Lopes einige Zeit im Büro seines Onkels und später bei dem Architekten Fábio Penteado. Im Büro von Penteado ist er 1965 an einem Wettbewerb für einen Tourismuskomplex im spanischen San Sebastián beteiligt, bei dem er, neben den Kollegen Alfredo Paesani und José Carlos Ribeiro de Almeida, abermals mit Haron Cohen zusammenarbeitet. Ebenfalls 1965 ist Lopes auch im Büro von Pedro Paulo de Melo Saraiva beschäftigt. Dort nimmt er am Wettbewerb für den Rathauskomplex des Paço Municipal de Santo André teil.<sup>227</sup>

1966 gründet Prado Lopes das Büro »PLAE Arquitetura e Engenharia SC Ltda« (PLAE). Die Abkürzung PLAE repräsentiert die Initialen seines Namens sowie die Arbeitsfelder Architektur und Ingenieurwesen. Drei Jahre später bietet er Telles die Büropartnerschaft an.

Seit Mitte der sechziger Jahre engagiert sich Prado Lopes auch in der Berufsvereinigung der Architekten São Paulos, dem Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB/SP). Als Mitglied des Vorstands ist er an der Entwicklung der Institution zum Ort des politischen Widerstands während der Diktatur beteiligt.<sup>228</sup> In der Zeit von 1974 bis 1975 wird er einer der jüngsten Präsidenten in der Geschichte des IAB/SP.<sup>229</sup>

Ab 1975 beginnt Prado Lopes eine Lehrtätigkeit an der Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) im Fachbereich Industriedesign. Später unterrichtet er auch in den Fächern Architektur und Städtebau an verschiedenen Universitäten, sowohl an der Universität Escola de Belas Artes in São Paulo als auch an der Universidade Católica de Santos in der Küstenstadt Santos.

---

<sup>226</sup> Serapião 2012, S. 42.

<sup>227</sup> Serapião 2012, S. 45. Der Wettbewerb wird vom Büro Rino Levi gewonnen und ist Levis letztes Projekt vor seinem Tod im Jahr 1965. Das Projekt des Paço Municipal de Santo André wird zwischen 1965 bis 1968 realisiert.

<sup>228</sup> Queiroz 2014, S. 16.

<sup>229</sup> Serapião 2012, S. 42. Auf einem Gruppenfoto Ende der siebziger Jahre sieht man Eurico Prado Lopes mit zehn anderen ehemaligen Präsidenten des IAB/SP, unter ihnen viele namhafte Architekten der Architekturmoderne in São Paulo.

Prado Lopes heiratet die Architektin und Stadtplanerin Maria Helena Lobo de Queiroz. Sie lernen sich während des Studiums kennen. Lobo de Queiroz ist vier Jahre jünger und entstammt einer einflussreichen Familie aus São Paulo und Rio de Janeiro. Der Vater, ein Maschinenbauingenieur, ist Direktor des Mercedes Benz do Brasil Werks in São Bernardo do Campo. Die nationalkonservative Familie verfügt über Kontakte in höchste Regierungskreise. Der Bruder des Vaters, Marschall Ademar de Queiroz, ist von 1966 bis 1967 Verteidigungsminister unter dem ersten Präsidenten der Diktatur Humberto Castelo Branco.<sup>230</sup> Der Vater selbst ist ein Freund Paulo Egydio Martins, des späteren Gouverneurs von São Paulo in der Zeit von 1975 bis 1979. Charakteristisch für viele Familien der brasilianischen Oberschicht jener Zeit vertreten Tochter und Schwiegersohn liberale politische Ansichten und scheuen dabei nicht die Konfrontation mit dem konservativen Umfeld ihrer Familie.<sup>231</sup>

Aus der Ehe gehen zwei Kinder hervor, eine Tochter und ein Sohn. Das Paar trennt sich 1976. Prado Lopes heiratet später nicht noch einmal. Beide verbindet jedoch auch nach der Trennung eine lebenslange Freundschaft. Obwohl die Kinder zunächst bei der Mutter bleiben, nimmt Eurico seine Vaterrolle ernst. Einige Jahre später zieht der Sohn zu ihm.

Nach der Trennung begeistert sich Prado Lopes für das Segeln und die Hochseefischerei.<sup>232</sup> Ab Mitte der siebziger Jahre nimmt er regelmäßig an Fischereiwettbewerben in Santos und Rio de Janeiro teil. Später kauft er ein Boot im Amazonasgebiet. Luiz Telles erinnert sich mit einem lachenden und einem weinenden Auge an diese Zeit, in der Prado Lopes regelmäßig die Bürokasse plündert und für ein paar Tage spurlos verschwindet.<sup>233</sup>

Prado Lopes' Leben steht im Spannungsfeld seines beruflichen Erfolgs und des Unvermögens im Umgang mit gesundheitlichen Einschränkungen. Nach einem ersten, nicht diagnostizierten Herzinfarkt im Jahr 1966 muss sich Prado Lopes 1975 einer Herzoperation unterziehen. Er ist erblich vorbelastet, beide Eltern leiden an einer Herzschwäche, an der auch der Vater verstirbt. Die Operation fällt in die Zeit des Beginns der Arbeit am Centro Cultural São Paulo. Die folgenden Jahre sind durch große berufliche und private

---

<sup>230</sup> Queiroz 2014, S. 2.

<sup>231</sup> Ebd., S. 5–6.

<sup>232</sup> Ebd., S. 26.

<sup>233</sup> Ebd.

Herausforderungen geprägt. Die vorzeitige Eröffnung des Kulturzentrums im Jahr 1982, Kritik, Neid und Unverständnis aus den Reihen der Architektenschaft São Paulos belasten Prado Lopes schwer.<sup>234</sup>

Seine letzten Lebensjahre erscheinen im Rückblick zunehmend rastlos, die Mahnungen seiner Familie und Freunde finden bei ihm kein Gehör.<sup>235</sup> Lobo de Queiroz zitiert ihn mit den Worten: »Ich muss alles schneller machen, da ich weiß, dass ich früh sterben werde.«<sup>236</sup> Eurico Prado Lopes verstirbt am 15. April 1985 in São Paulo, im Alter von nur 46 Jahren, an den Folgen eines Herzinfarkts.

### **Prado Lopes am Instituto de Arquitetos do Brasil/São Paulo**

Für das Verständnis der Persönlichkeit Prado Lopes' ist die Mitarbeit am Instituto de Arquitetos do Brasil São Paulo (IAB/SP) seit 1966 wesentlich. Für ihn ist das IAB/SP ein wichtiger Identifikationsraum in einer Zeit des Umbruchs in der Berufsvereinigung. Dabei ist die Rolle des IAB/SP als Ort des Widerstands und des Austausches mit seinen Berufskollegen von besonderer Bedeutung. Prado Lopes beginnt seine Mitarbeit im Vorstand unter der Präsidentschaft des Architekten Julio Neves. Dort gewinnt Prado Lopes das Selbstbewußtsein, die Belange seiner Berufsgruppe öffentlich zu vertreten. In dieser wichtigen Zeit seiner persönlichen Entwicklung macht er auch die Erfahrung interner Streitigkeiten zwischen den Kollegen und des Neids gegen ihn.<sup>237</sup> Gleichzeitig entwickelt sich in dieser Zeit eine enge Freundschaft zu Paulo Mendes da Rocha,<sup>238</sup> als dessen Nachfolger Prado Lopes für die Zeit von 1974 bis 1975 zum damals jüngsten Präsidenten des IAB/SP gewählt wird. Als Präsident ist Prado Lopes häufig in der Tagespresse vertreten.<sup>239</sup> Ein wichtiges Thema seiner Legislaturperiode ist die Überarbeitung der Bauordnung. Auch übt er öffentliche Kritik an der unkontrollierten Bautätigkeit in São Paulo. Später setzt er sich für den Erhalt der Baudenkmäler des Edifício Esther und der ehemaligen Schule Caetano de Campo auf der Praça da Republica ein, die im Zuge der Bauarbeiten für das neue U-

---

<sup>234</sup> Queiroz 2014, S. 8.

<sup>235</sup> Ebd., S. 13.

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> Serapião 2012, S. 160, Kapitel 2, Anm. 1.

<sup>238</sup> Queiroz 2014, S. 17–18.

<sup>239</sup> Serapião 2012, S. 43.



Bahnsystem abgerissen werden sollen.<sup>240</sup> Das Edifício Esther des Architekten Vital Brasil ist eine der Ikonen der frühen Moderne in São Paulo.<sup>241</sup> Nach der Gründung des IAB/SP im Jahr 1943 dient es als erster Sitz der Vereinigung. Erst mit dem Neubau in der Rua Jardim Geral im Jahr 1951 wechselt das IAB/SP seinen Ort.<sup>242</sup> Auch das Gebäude der berühmten Schule Caetano de Campo aus dem Jahr 1894 kann nur aufgrund großer Proteste der Bevölkerung erhalten werden.

Mit der Einführung des Sondergesetzes AI-5 Ende des Jahres 1968 wird das IAB/SP auch zum intellektuellen Zufluchtsort verfolgter Mitglieder. Insbesondere der Einsatz für inhaftierte Kollegen stellt eine wichtige Aufgabe dar.<sup>243</sup> Im Zuge der gesetzlichen Willkür der Sicherheitskräfte und des Geheimdienstes jener Zeit ist es sehr wichtig, den Aufenthaltsort von Kollegen in der Haft und bei Verhören ausfindig zu machen und offizielle Beschwerde einzulegen. Durch gezielten Protest und regelmäßige Besuche können auf diese Weise Mißhandlungen durch Folter verhindert und Leben gerettet werden. Auch setzen sich die Architekten am IAB/SP für die Wiedereingliederung aus der Haft entlassener Kollegen ein, indem offene Arbeitsstellen vermittelt werden.

In seiner Zeit als Präsident des IAB/SP gerät Prado Lopes selbst in den Fokus der staatlichen Verfolgung. Anfang des Jahres 1975 werden die Büroräume des IAB/SP vom Geheimdienst DOI-CODI<sup>244</sup> durchsucht. Im Zuge der Kontrolle werden Personalunterlagen von Mitarbeitern, unter anderem von Prado Lopes und Jorge Wilhelm, dem damaligen Leiter des Stadtplanungsamtes in São Paulo, entwendet. Prado Lopes bittet seinen Schwiegervater um Hilfe. Elio Gaspari stellt die Zusammenhänge folgendermaßen dar.<sup>245</sup> In einem Gespräch mit dem Innensenator wird dem Vater mitgeteilt, dass sein Schwiegersohn aufgrund einer anonymen Anzeige in den Blick der Sicherheitskräfte geraten sei und dieser sich am nächsten

---

<sup>240</sup> Ebd., S. 42.

<sup>241</sup> Atique 2004. In seinem Buch »Memória Moderna, a trajetória do Edifício Esther« beschreibt Fernando Antiques ausführlich die Geschichte des Gebäudes.

<sup>242</sup> Die Entstehungsgeschichte des Gebäudes ist Ausdruck für den frühen Geist der Institution kurz nach der Gründung im Jahr 1943. Der Architekturwettbewerb im Jahr 1947 unterstreicht die Einheit der Berufsgruppe. Die Jury besteht aus den Architekten Firmino Saldanha (damaliger Präsident des IAB/SP), Oscar Niemeyer, Gregori Warchavchik, Helio Uchôa und Fernando Brito. Aus dreizehn Einreichungen wird das Projekt der Gruppe Rino Levi, César Cerqueira, Jacob de Ruchti und Galiano Ciampaglia als Sieger ausgewählt. Im Folgenden lädt die Jury alle anderen Preisträger ein, ein neues gemeinsames Projekt unter der Federführung des Büros Rino Levi auszuarbeiten. Das Gebäude wird 1951 eröffnet.

<sup>243</sup> Queiroz 2014, S. 3.

<sup>244</sup> Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI).

<sup>245</sup> Gaspari 2014, S. 75.

Morgen zu einer Befragung am Sitz der Militärpolizei einfinden solle. Am frühen Abend desselben Tages eröffnet Prado Lopes im Beisein seiner Frau eine Veranstaltung am IAB/SP. Prado Lopes und Lobo de Queiroz sind zutiefst verunsichert; Prado Lopes sieht sich als Vorsitzender seiner Berufsvereinigung in der Pflicht, für Aufklärung zu sorgen. Beide beschließen, nicht bis zum nächsten Morgen zu warten. Noch am selben Abend sprechen sie unangemeldet am Amtssitz des kurz zuvor neu ernannten Gouverneurs des Bundesstaats Paulo Egydio Martins, des engen Freundes des Vaters von Lobo de Queiroz, vor und ersuchen ihn um persönliche Hilfe.<sup>246</sup> Egydio Martins spricht mit dem Sekretär für Innere Sicherheit der Bundesregierung in Brasília, General Golbery de Coto e Silva, dem engsten Vertrauten des Präsidenten Ernesto Geisel, welcher der Angelegenheit nachgeht. Am frühen Morgen wird Prado Lopes mitgeteilt, dass die Vorladung aufgehoben sei.

Die Intervention Egydio Martins' zugunsten Prado Lopes' schlägt hohe Wellen in Brasília, und selbst der Präsident Ernesto Geisel kommentiert die geplante »Verhaftung des Architekten als unverhältnismäßig und sinnlos«<sup>247</sup>. Gleichzeitig bezeichnet er den Gouverneur Egydio als zu »nervös« und bekräftigt nochmals seine Bedenken gegen dessen Ernennung.<sup>248</sup> Selbst der Kommandant der Militärpolizei in São Paulo Eduardo d'Ávila Mella sieht sich wenige Wochen später in einer Rede am 31. März 1975 anlässlich des Juliäums des Putsches und im Beisein des Gouverneurs zu einem Kommentar gezwungen, in dem er den Haftbefehl gegen Prado Lopes verleugnet und als bewußte Täuschung oppositioneller Kräfte gegen seine Behörde deklariert.<sup>249</sup>

Das Geschehen um Prado Lopes ist in mehrfacher Hinsicht bezeichnend. Zum einen unterstreicht es die reale Gefahr einer Verhaftung, in der sich Prado Lopes in jenem Moment befindet. Im Laufe des Jahres spitzt sich die Situation zu und erreicht ihren Höhepunkt in der Verhaftungswelle, in deren Folge der Journalist Vladimir Herzog und der Stahlarbeiter Maoel Fiel Filho in der Untersuchungshaft der Militärpolizei ermordet werden. Zum anderen zeigt die Episode die Zeit der Diktatur im Kontext der familiären und freundschaftlichen Verflechtungen der gesellschaftlichen Eliten. Auch in Momenten der stärksten Repression funktionieren die sozialen Geflechte über ideologische Grenzen hinweg. Häufig sind sie der

---

<sup>246</sup> Queiroz 2014, S. 1–3.

<sup>247</sup> Gaspari 2014, S. 75.

<sup>248</sup> Ebd., S. 75.

<sup>249</sup> Ebd.

entscheidende Grund für strafmildernde Umstände und Haftverschonung bis hin zur Rettung von Leben im Kampf für Freiheit und Demokratie.

Prado Lopes schafft es, die Einheit des IAB/SP in einer Zeit großer gesellschaftlicher Verunsicherung und politischer Repression zu wahren. Auch später verleugnet er niemals seine liberale Haltung. 1978 und 1982 unterzeichnet er Aufrufe zur Unterstützung der Oppositionskandidaten Fernando Henrique Cardoso und Almino Afonso für die Kandidatur zum Senator; er organisiert ein Treffen zwischen demokratischen Kräften und dem Präsidentschaftskandidaten der Opposition im Jahr 1978, General Euler Bentes Monteiro.<sup>250</sup>

Prado Lopes' Präsidentschaft am IAB/SP endet 1975, sein Nachfolger ist der Architekt Benno Perelmutter.

## **2.2 Luiz Benedito de Castro Telles (1943–2014)**

### **Biografische Einordnung**

Luiz Benedito de Castro Telles wird am 26. November 1943 in Garça im Bundesstaat São Paulo geboren. Er ist das jüngste Kind von fünf Geschwistern (José, Anézio Filho, Yvone, Terezinha) und entstammt einer Familie der Kaffee-Oligarchie. Mit fünfzehn Jahren kommt er als Internatsschüler nach São Paulo, wo er die Schule Liceu Coração de Jesus im Stadtteil Campos Elísios besucht.<sup>251</sup>

Telles' Ausbildung und frühe Entwicklung als Architekt sind durch die familiären Bindungen an seinen Heimatort beeinflusst. Obwohl der Vater die Zukunft des Sohns in der Verwaltung des elterlichen Großgrundbesitzes sieht, beginnt Telles 1961 ein Architekturstudium an der Universidade Presbiteriana Mackenzie in São Paulo, das er 1966 erfolgreich abschließt. Nachdem der Vater schwer erkrankt, kehrt er zunächst nach Garça zurück. Dem Vater zuliebe und um wieder in São Paulo leben zu können, bewirbt er sich im folgenden Jahr erfolgreich für ein Studium der Betriebswirtschaftslehre an der Universidade Getúlio Vargas.<sup>252</sup> Seine Zulassung für den renommierten Abendstudiengang ermöglicht es

---

<sup>250</sup> Serapião 2012, S. 46.

<sup>251</sup> Ebd., S. 45.

<sup>252</sup> Telles 2009, S. 1.

ihm, tagsüber als Architekt im Büro von Otacílio Rodrigues Lima<sup>253</sup> zu arbeiten. Als der Vater 1968 verstirbt, gibt Telles das Studium auf und widmet sich vollständig seiner Karriere als Architekt.

Auch Telles betreibt schon während des Studiums zusammen mit drei Mitstudenten ein kleines Büro.<sup>254</sup> Er lernt Prado Lopes über dessen spätere Frau, Maria Helena Lobo de Queiroz, kennen. Lobo de Queiroz und Telles sind Kommilitonen im selben Studienjahr. Beide verbindet neben einer lebenslangen Freundschaft auch dasselbe Geburtsdatum. Telles wird der Pate des ersten Kindes von Lobo de Queiroz und Prado Lopes.

Auf Einladung Prado Lopes' arbeitet Telles im Jahr 1968 bei PLAE Arquitetura e Engenharia am Wettbewerb für den Neubau eines Bürohochhauses der Firma Petrobras in Rio de Janeiro mit. Aus dieser Zusammenarbeit entwickelt sich ein Jahr später die Büropartnerschaft der beiden Architekten, die bis 1985 währt. Der Erfolg der beiden Architekten liegt nicht zuletzt in der Art ihrer Zusammenarbeit. Telles besitzt alle Charakterzüge, die Prado Lopes als Mann der »Konzepte und großen Ideen«<sup>255</sup> nicht aufweist. Während Prado Lopes das Büro in der Öffentlichkeit und auf der Baustelle vertritt, findet Telles seine Rolle als Mann im Hintergrund. Er kümmert sich um die Büroorganisation, das Rechnungswesen und die Ausführungs- und Detailplanung. Auch scheut er nicht davor zurück, die unliebsamen Bauherren zu betreuen, denen sich Prado Lopes gerne zu entziehen versucht.<sup>256</sup> Lobo de Queiroz beschreibt Telles als ausgewogenen und positiv denkenden Menschen, perfektionistisch veranlagt, organisiert und diszipliniert. Mit seiner ruhigen Art fördert er die intellektuelle Arbeitsatmosphäre im Büro und nimmt eine wichtige Rolle in den zahlreichen Diskussionen über grundlegende Fragen zu Architektur, Politik und Kultur ein.<sup>257</sup>

Telles verläßt das gemeinsame Büro erst wenige Monate vor dem Tod von Prado Lopes.<sup>258</sup> In der Folge gründet Telles ein eigenes Architekturbüro, »LT Arquitetura SC Ltda«, das er bis 2012 in der Rua Palestina im Stadtteil Vila Mascote führt. Das Büro führt die Initialen seines Namens. Ein wichtiges Projekt seiner Arbeit ist das Centro Cultural do Banco do Brasil im Zentrum São Paulos aus dem Jahr 2001. Luiz Telles stirbt unerwartet am 23. Februar 2014 im Alter von 70 Jahren.

---

<sup>253</sup> Serapião 2012, S. 46.

<sup>254</sup> Queiroz 2014, S. 12.

<sup>255</sup> Vaz/Mello 2014, S. 3.

<sup>256</sup> Queiroz 2014, S. 14.

<sup>257</sup> Vaz/Mello 2014, S. 4.

<sup>258</sup> Queiroz 2014, S. 12.

## Lehre und Forschung an der Universidade Presbiteriana Mackenzie

Mitte der neunziger Jahre beginnt Telles parallel zu seiner Arbeit als Architekt eine erfolgreiche Karriere als Professor an der Fakultät für Architektur und Stadtplanung der Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Dabei kann er sich großer Beliebtheit unter den Studenten erfreuen. Telles unterrichtet in unterschiedlichen Jahrgangsstufen. Schwerpunkt seiner Lehre sind die Fächer Entwurfslehre, Architektur und zeitgenössische Kultur sowie Gebäudekunde in Architektur und Städtebau. Zudem betreut er die Abschlussarbeiten der Studenten im fünften Studienjahr.<sup>259</sup>

Zeitlebens setzt er sich in Vorträgen, auf Konferenzen und persönlichen Gesprächen für die Belange des Centro Cultural São Paulo ein. Im Jahr 2001 ist er Teil einer Arbeitsgruppe von Architekten, die Vorschläge zur Renovierung des Centro Cultural São Paulo erarbeiten soll. Im Rahmen seiner Masterarbeit an der UPM »CCSP – Centro Cultural São Paulo: Um projeto revisitado«<sup>260</sup> aus dem Jahr 2002 rekapituliert Telles die Entwurfs-, Planungs- und Baugeschichte des Kulturzentrums. Die Arbeit beinhaltet zudem eine umfassende fotografische und zeichnerische Dokumentation des Gebäudes. Im Jahr 2011 wird Telles an der UPM mit der Arbeit »Grafite como expressão de arte na paisagem urbana contemporânea: Manifestações na cidade de São Paulo« promoviert.

Im Rahmen der akademischen Arbeit kann Telles seine praktische Tätigkeit als Architekt auch theoretisch reflektieren. Seine Masterarbeit zur Geschichte des Centro Cultural São Paulo ist ein wichtiges Dokument zum Verständnis des Projekts. In der Einführung benennt Telles sieben Ziele der Untersuchung.<sup>261</sup> Das erste Ziel der Arbeit ist die Rekapitulation des Entwurfs-, Planungs- und Bauprozesses: von der Erarbeitung des Programms für die neue Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro über den Entwurf der Zentralbibliothek bis hin zur Anpassung des Entwurfs an die Notwendigkeiten des neuen Kulturzentrums. Zweitens unterstreicht Telles den Aspekt des »freien Zugangs«<sup>262</sup> als Grundkonzept der Bibliothek. In der Vorstellung »aller am Prozess Beteiligten sollte neben dem Leser der Bürger« freien Zugang zu öffentlicher Bildung und Kultur erhalten. Mit der

---

<sup>259</sup> Die portugiesische Bezeichnung der Fächer im Studienverzeichnis der FAUM lautet: »Projeto«, »Arquitetura e Cultura Contemporânea«, »Metodologia Aplicada a Arquitetura e ao Urbanismo«, »Trabalho Final de Graduação«.

<sup>260</sup> Telles 2002.

<sup>261</sup> Ebd., S. 1–5.

<sup>262</sup> Ebd., S. 1.

Öffnung des Gebäudes »als Teil der Stadt sollten Grenzen und Hierarchien aufgehoben«<sup>263</sup> und Raum für die Gemeinschaft geschaffen werden. Drittens untersucht Telles den Bautypus des Gebäudes. Dabei hebt er die Bedeutung des Centro Cultural São Paulo als erstes Kulturzentrum in Lateinamerika hervor. Viertens übt er Kritik am Betrieb öffentlicher Kulturbauten und fehlender finanzieller Ressourcen in São Paulo. Telles beanstandet ferner die mangelhafte räumliche Anpassung an die vorgesehenen Nutzungen und die ungenügende Schulung der Mitarbeiter nach der Eröffnung. Fünftens betrachtet er das architektonische Konzept des Centro Cultural São Paulo vor dem Hintergrund »soziologischer, politischer und ökonomischer Bedingungen der Stadt São Paulo und Brasiliens«<sup>264</sup>. Sechstens untersucht Telles den Entstehungsprozess in der Zeit der Diktatur von 1964 bis 1985 im Kontext gesellschaftlicher Einschränkungen und des Widerstands der Architekten und Künstler im Streben nach Freiheit und demokratischer Kultur.<sup>265</sup> Nicht zuletzt dient die Arbeit siebtens zur Sichtung und zum Zusammentragen der grafischen Materialien und Texte aus dem Büroarchiv der Architekten, dem Stadtplanungsamt São Paulos Empresa Municipal de Urbanismo (EMURB) sowie dem städtischen Archiv EDIF – Edificações Secretaria de Serviços e Obras da Prefeitura do Município de São Paulo.<sup>266</sup>

Telles ist sich der Grenzen seines Berufsfeldes bewußt, wenn er schreibt, »das Militärregime hatte Einfluss auf das Leben aller Brazilianer und hat durch intellektuelle und ideologische Folter – besonders bei denen, die von der Kreativität, von Träumen und Freiheit leben – tiefe Spuren hinterlassen«<sup>267</sup>. Trotzdem verliert er nie den Glauben an eine Architektur, die »im Rahmen ihrer Möglichkeiten Teilhabe hat«<sup>268</sup>. Prado Lopes und Telles wollten mit ihrem Entwurf »eben jenen Teil der Bevölkerung mit offenen Armen empfangen, der unter dem Militärregime vom Wissen und dem Zugang zur Kultur ausgeschlossen war«<sup>269</sup>. Für ihn liegt der Erfolg seines Hauptwerks, des Centro Cultural São Paulo, vor allem darin, dass die autoritäre Kontrolle und Einflussnahme auf den Entstehungsprozess des Projekts verhindert werden konnte.

---

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Ebd., S. 2.

<sup>265</sup> Ebd., S. 3.

<sup>266</sup> Ebd., S. 4.

<sup>267</sup> Ebd., S. 59.

<sup>268</sup> Ebd., S. 67.

<sup>269</sup> Ebd.

## 2.3 Das Kulturzentrum im Gesamtwerk der Architekten

### Gemeinsames Werk: 1969–1985

Prado Lopes' und Telles' gemeinsames Werk<sup>270</sup> entsteht zu einer Zeit, in der das Berufsfeld der Architekten großen Veränderungen ausgesetzt ist. Während der Diktatur verliert die traditionelle Organisationsform des »Architekturbüros als Atelier«<sup>271</sup> zunehmend an Bedeutung. Prado Lopes und Telles sind Teil einer »kleinen Zahl von Architekten, die dennoch den Schritt in die Selbstständigkeit wagen. Damals finden die meisten ihrer Kommilitonen in der öffentlichen Verwaltung oder neuen großen Planungsgesellschaften Anstellung.«<sup>272</sup> Die schwierige Auftragssituation der jungen Architekten während der Diktatur lässt sich gut nachvollziehen, wenn man beispielweise das Werk Carlos Millans im Jahrzehnt zuvor als Vergleich heranzieht. Während Prado Lopes und Telles in der Zeit von 1968 bis 1985 nur annähernd 20 Projekte bearbeiten, von denen nur wenige realisiert werden, umfasst das Werkverzeichnis Millans in der Zeit von 1951 bis 1964 72 Bauten und Projektstudien.<sup>273</sup> Die markante Differenz in der Anzahl der bearbeiteten Projekte ist einerseits Ausdruck der enormen Bautätigkeit in den fünfziger Jahren in São Paulo. Andererseits belegt sie den Strukturwandel in der Vergabepaxis einer durch Architekturbüros kleiner und mittlerer Größe geprägten hin zu einer von großen Planungsgesellschaften dominierten Bauwirtschaft.<sup>274</sup>

Das Büro ist im Sinne eines Ateliers organisiert, ohne hierarchische Ordnung und Arbeitsteilung. Die langjährigen Mitarbeiterinnen Rita de Cássia Alves Vaz und Christina de Castro Mello erinnern sich an eine ausgesprochen gute Arbeitsatmosphäre.<sup>275</sup> Die sechzehnjährige Büropartnerschaft der beiden Architekten ist durch eine intensive Schaffensphase geprägt. Sie umfasst auch eine Reihe von nicht gebauten Wettbewerben,

---

<sup>270</sup> Das Gesamtwerk der beiden Architekten ist bis heute nicht systematisch erfasst. Auch die vorliegende Untersuchung erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Sie gründet sich auf eigene Forschungsarbeiten und die Auswertung von Veröffentlichungen zur Arbeit Prado Lopes' und Telles'. In seinem Buch »Centro Cultural São Paulo – espaço e vida« unternimmt Fernando Serapião als erster den Versuch einer chronologischen Einordnung der einzelnen Projekte. Auch er betont die dringende Notwendigkeit einer ganzheitlichen Erfassung des Gesamtwerks; vgl. Serapião 2012, S. 162, Kapitel 2, Anm. 9.

<sup>271</sup> Vaz/Mello 2014, S. 9.

<sup>272</sup> Ebd., S. 7.

<sup>273</sup> Matera 2005, S. 123–375.

<sup>274</sup> Mautner 2008, S. 33.

<sup>275</sup> Vaz/Mello 2014, S. 3.

darunter mehrere Büro- und Verwaltungsgebäude, Planungen für Großraumbüros, eine Markthalle, das Centro Cultural São Paulo, Messestände, Privathäuser, Entwürfe für Schulen und einen Wohnkomplex. Das Werk der beiden Architekten ist in hohem Maße durch privatwirtschaftliche Bauaufgaben geprägt ist. In einer Zeit, in der in den westlichen Gesellschaften Bibliotheken mit Supermärkten verglichen werden<sup>276</sup> und Kultur als Konsumgut propagiert wird, stellen Einflüsse kommerzieller Umgebungen eine starke Inspirationsquelle dar.

Den Beginn der Zusammenarbeit, noch unter alleiniger Leitung Prado Lopes', bildet der Wettbewerb für den Hauptsitz der Firma Petrobras in Rio de Janeiro im Jahr 1968. Der Wettbewerbsbeitrag repräsentiert dabei das einzige Hochhaus im Gesamtwerk der Architekten.<sup>277</sup> Telles hebt die »Idee der Tragstruktur als konstruktives und zugleich gestalterisches Element«<sup>278</sup> des Entwurfs hervor.

Das erste gemeinsame Projekt als Büropartner ist die Markthalle Mercado Municipal de Pinheiros im Jahr 1969. Im selben Jahr bezieht PLAE Arquitetura e Engenharia Räumlichkeiten im Gebäude »Palácio 5a Avenida« auf der Avenida Paulista. Prado Lopes kennt das Gebäude aus der Zeit seiner Mitarbeit im Büro des Architekten Pedro Paulo de Melo Saraiva. 1975 wechselt PLAE in ein Haus in der Straße Rua Amando Penteado im Stadtteil Higienópolis. Für Prado Lopes entwickelt sich das Haus zum Lebensmittelpunkt, zumal er dort ebenfalls wohnt und die Nähe zur Universität Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) seine erste Lehrtätigkeit stark erleichtert.

1970 folgen zwei Wettbewerbsbeiträge für den Sitz der Straßenbauverwaltung sowie der Elektrizitätsgesellschaft im Bundesstaat Mato Grosso, 1975 für den Pharmakonzern Rhodia in São Paulo.<sup>279</sup> Die drei Projekte verbinden die ausgeprägte Horizontalität der Form und eine terrassenförmige Organisation der Geschossebenen. Das Gebäude für die Firma Rhodia ist zudem als reines Stahltragwerk ausgebildet. Die Erfahrung aus der Planung von Großraumbüros zeigt sich hier in der Ausbildung von begehbaren Technikgeschossen über den Büroflächen, wie sie auch im Projekt der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro zum

---

<sup>276</sup> Almeida 1979, S. 68.

<sup>277</sup> Serapião 2012, S. 44. Abbildung der ersten Seite des Wettbewerbsbeitrags für den Hauptsitz der Firma Petrobras in Rio de Janeiro (Edifício sede da Petrobras) 1968.

<sup>278</sup> Telles 2009, S. 6.

<sup>279</sup> Serapião 2012, S. 51–52, 56–57. Abbildung der Wettbewerbsbeiträge für den Sitz der Straßenbauverwaltung (Edifício sede do Departamento de Estradas de Rodagem - Demat) sowie den Sitz der Elektrizitätsgesellschaft (Edifício sede das Centrais Elétricas do Mato Grosso) im Bundesstaat Mato Grosso im Jahr 1970 als auch des Bürogebäudes für den Pharmkonzern Rhodia in São Paulo im Jahr 1975.



Einsatz kommen.<sup>280</sup> Der Wettbewerbsbeitrag für den brasilianischen Pavillon auf der Weltausstellung in Osaka 1969 sticht als erster Kulturbau heraus.<sup>281</sup> Als Raumidee schlagen Prado Lopes und Telles eine Gebäudelandschaft aus orthogonal angeordneten Wandscheiben vor, deren gesamte Struktur als Stahltragwerk ausgebildet ist. Das Projekt unterstreicht die Suche der Architekten nach neuen Ausdrucksformen, auch außerhalb des Formenkanons der modernen Architektur São Paulos.

Das Projekt der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro und des Centro Cultural São Paulo wird in der Zeit von 1975 bis 1982 geplant und realisiert. Insgesamt sind sechs Personen beteiligt, die alle Arbeitsphasen gemeinsam erarbeiten.<sup>282</sup> Durch die Abstimmung mit den zuständigen Behörden ergeben sich Momente, in denen die Arbeit ins Stocken kommt. So sind die Architekten in dieser Zeit auch mit anderen Projekten beschäftigt. Vaz und Mello erinnern sich an Entwürfe für »zwei Schulen und einen Wohnkomplex in Rio Claro«<sup>283</sup>, die in dieser Zeit entstehen. In ihrer Arbeit suchen Prado Lopes und Telles zudem Schnittmengen mit anderen Gestaltungsdisziplinen. Für den Entwurf mehrerer Messestände der Firma Plasticos Plavinil arbeiten sie mit dem Maler und Bildhauer Luiz Sacilotto zusammen.<sup>284</sup> Aus dieser Zusammenarbeit entstehen einige Projekte, die zwischen Architektur und Skulptur oszillieren.

### **Herausbildung zentraler architektonischer Themen**

Die gemeinsame Arbeit der Architekten ist durch zentrale Themen geprägt: Das Konzept des *Großraums*, der *Interaktionen aller Teile*, der *Landschaft im Licht* und der *Aufhebung der Grenze*. Ihre Ausformulierung lässt sich in der Abfolge der gemeinsamen Arbeit nachvollziehen und kumuliert im Projekt des Centro Cultural São Paulo. Anhand von drei Bauaufgaben – den Planungen für Bürolandschaften, der Markthalle Pinheiros und dem Strandhaus Giacinto Micales – werden die vier Themen im Folgenden näher untersucht.

Die beiden ersten Konzepte des *Großraums* und der *Interaktionen aller Teile* sind das Ergebnis einer Reihe von Projekten zur Organisation und Einrichtung von Großraumbüros,

---

<sup>280</sup> Serapião 2012, S. 55.

<sup>281</sup> Ebd., S. 54–55.

<sup>282</sup> Vaz/Mello 2014, S. 9.

<sup>283</sup> Ebd., S. 4.

sogenannte »Bürolandschaften«<sup>285</sup>. Die durch die Entwicklung in Europa, insbesondere in Deutschland, geprägte Sonderform des Großraumbüros »unterscheidet sich von den amerikanischen (Einzelzimmer und Bürosäle) durch Zuschnitt, Ausstattung und vor allem durch die Möblierung«<sup>286</sup>. Die Bürolandschaft charakterisiert sich dabei durch die »von der rechtwinkligen Anordnung abweichende freie Gruppierung«<sup>287</sup>. Dabei werden die einzelnen Arbeitsbereiche zu Gruppen zusammengefasst und »nach funktionell bester Brauchbarkeit«<sup>288</sup> frei im Raum angeordnet. Mit der Eliminierung von Wänden und Nebenraumflächen entsteht eine Bürofläche, die nur noch durch »den Stützabstand im Rahmen der statischen Möglichkeiten«<sup>289</sup> und die Anordnung der Erschließungskerne beeinflusst ist.

Die wirtschaftliche Entwicklung zu Anfang der siebziger Jahre begünstigt die Nachfrage nach Büro- und Gewerbeimmobilien in São Paulo. Dabei werden das architektonische Gesamtprojekt und der Innenausbau der Bürogeschosse häufig nicht mehr vom selben Planungsbüro ausgeführt. Zu jener Zeit besitzen nur wenige Firmen in Brasilien ein fundiertes Wissen für das Zusammenwirken von Architektur, Gebäudetechnik und Arbeitsorganisation. Das Aufgabenfeld der Bürolandschaften erschließt sich für Prado Lopes und Telles über einen Kontakt mit der Firma Norconsult im Jahr 1969, die Arbeitsräume im selben Gebäude, eine Etage über denen von PLAE Arquitetura e Engenharia, bezieht. Die norwegische Beraterfirma sucht damals brasilianische Partner für die Optimierung von Verwaltungsstrukturen und Arbeitsprozessen. Schon das erste gemeinsame Projekt für die Firma Aços Villares verläuft sehr erfolgreich; 1970 reist Prado Lopes auf Einladung von Norconsult nach Norwegen, um die Zusammenarbeit zu vertiefen.<sup>290</sup>

---

<sup>284</sup> Queiroz 2014, S. 24–25.

<sup>285</sup> Kraemer 1968, S. 14. Friedrich Wilhelm Kraemer gilt als einer der Pioniere in der Entwicklung des Großraumbüros als »Bürolandschaft«. Kraemer war ein deutscher Architekt, Hochschullehrer und Mitbegründer der »Braunschweiger Schule«, einer an der Technischen Universität Braunschweig in den fünfziger und sechziger Jahren entstandenen Form der Architekturausbildung.

<sup>286</sup> Ebd., S. 14.

<sup>287</sup> Ebd.

<sup>288</sup> Ebd.

<sup>289</sup> Ebd., S. 28.

<sup>290</sup> Queiroz 2014, S. 20.

Als Grundlage der räumlichen Gestaltung entwickeln die Architekten eine Methode zur Erfassung der vielschichtigen »Interaktionen aller Teile«<sup>291</sup>. Ziel der Arbeit ist es, in der administrativen Struktur einer Firma einen »reibungslosen Informationsfluss zu gewährleisten und diesen in eine räumliche Form zu bringen«<sup>292</sup>. Basierend auf einer Bedarfsanalyse entwerfen die Architekten Arbeitsplatzsysteme, welche die Notwendigkeiten der vielfältigen Prozesse eines Großraumbüros in ein Beziehungsgeflecht einbetten. Mit Hilfe von Gestaltung und Technik sollen die Effizienz der Arbeit erhöht und qualitätsgleiche Arbeitsbedingungen geschaffen werden, die »akustische Aspekte, Lichtstärke, Kontrolle des natürlichen Lichts, Raumklima, Lüftung, Atmosphäre und Möblierung an die Erfordernisse jedes Mitarbeiters«<sup>293</sup> anpassen. Als rational organisierte, multifunktionale Fläche unterstützt das Großraumbüro Transparenz und Überschaubarkeit von Arbeitsprozessen sowie die Entwicklung von Gemeinschaftsgefühl.

Telles beschreibt die Methode als Prozess in vier Phasen.<sup>294</sup> Zunächst werden im Rahmen einer Reihe von Gesprächen mit der Firmenleitung und den Unterabteilungen die funktionalen Notwendigkeiten erörtert und schriftlich festgehalten. So werden Hierarchien zwischen und innerhalb der Abteilungen, Mitarbeiterstrukturen und räumliche Nähe, Wachstumsprognosen und Wünsche zur Einrichtung der Arbeitsplätze, die Lage von Bereichen für den Kundenkontakt oder von Nebenräumen für Service und Technik erfasst. In der zweiten Arbeitsphase erfolgt die Repräsentation der Entwürfe in Funktionsdiagrammen<sup>295</sup> und Projektzeichnungen. Die gesammelten Informationen werden ausgewertet und grafisch dargestellt. Die Architekten unterscheiden zwischen »Quadros Qualiquantitativos«, welche die Art der Einrichtung und notwendige Flächen zeigen, und »Diagramas de Contatos«, welche die räumliche Nähe erfassen.

In der dritten Phase werden die »Block layouts«, die Zonierung und Verteilung der administrativen Einheiten, zeichnerisch erarbeitet. Ein wichtiges Werkzeug in dieser Phase ist zudem die Arbeit am Modell. Zur Erarbeitung von Entwurfsvarianten werden maßstabsgerechte »verkleinerte Modelle der Möblierung mit Magneten auf einer Metallplatte befestigt«<sup>296</sup>. (Abb. 4) Durch das Verschieben der Möblierung können dann mit

---

<sup>291</sup> Telles 2002, S. 169.

<sup>292</sup> Ebd., S. 167.

<sup>293</sup> Ebd., S. 171.

<sup>294</sup> Telles 2002, S. 169–171.

<sup>295</sup> Vaz/Mello 2014, S. 12.

<sup>296</sup> Ebd., S. 4.

geringem Aufwand unterschiedliche Organisationsvarianten dargestellt werden. Erst am Ende werden Fotografien der Modellanordnung erstellt, die ebenfalls in eine zweidimensionale Plandarstellung überführt werden.<sup>297</sup> Auf der Grundlage mehrerer Varianten und einer schriftlichen Abwägung von Vor- und Nachteilen können die Kunden schließlich eine Entscheidung zugunsten einer endgültigen Lösung treffen. Die letzte Phase umfasst die detaillierte Ausarbeitung des Entwurfs durch die Architekten sowie die Überwachung der Realisierung.

Im Laufe der siebziger Jahre realisieren Prado Lopes und Telles eine Vielzahl an Büroplanungen, unter anderem für die Unternehmen Lubeca und Mitsubishi. In den Projekten für die Büros des Geschäftszentrums Centro Empresarial de São Paulo und der Firma Aços Villares umfasst die Arbeit zudem den Entwurf, die Planung und Realisierung der gesamten Büroeinrichtung.<sup>298</sup> Im Rahmen des Projekts für das Geschäftszentrum Centro Empresarial de São Paulo haben die Architekten die Möglichkeit, auf den Gesamtentwurf Einfluss zu nehmen. Sie schlagen den Bau einer technischen Versorgungsebene unter jedem Geschoss vor. Über diese nur zwei Meter hohen Zwischenräume erfolgt später die gesamte technische Versorgung des Gebäudes hinsichtlich elektrischer Anlagen, Trink- und Abwasser bis hin zur Telekommunikation. Diese außergewöhnliche Lösung erlaubt eine hohe Flexibilität für die räumliche Struktur der Bürogeschosse bezüglich zukünftiger Veränderungen. Das Konzept einer Versorgungsebene kommt im späteren Entwurf für das Centro Cultural São Paulo zum Einsatz. Auch dort spielt der Wunsch nach räumlicher Flexibilität, ohne die Abhängigkeit von technischen Systemen, eine entscheidende Rolle.

---

<sup>297</sup> Ebd.

<sup>298</sup> Serapião 2012, S. 27.

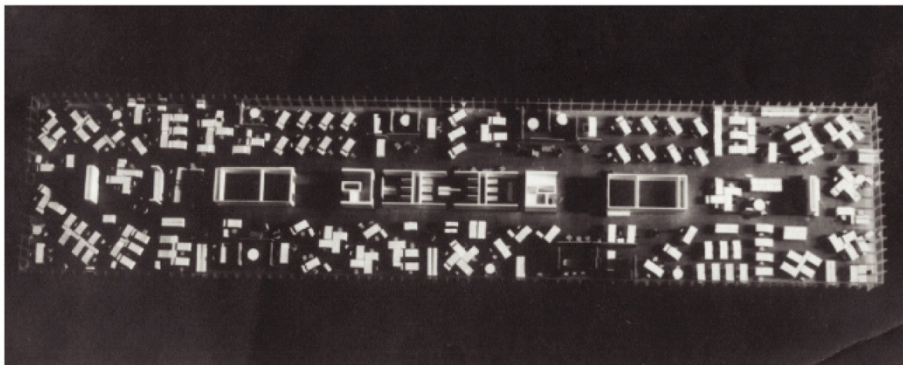


Abb. 4: Methode zur Organisation und Einrichtung von Großraumbüros: Im Modell werden Entwurfsvarianten der Zonierung und der Verteilung der administrativen Einheiten simuliert.

Für Prado Lopes und Telles erweist sich die Büroplanung als eine wichtige wirtschaftliche Grundlage, die in den folgenden Jahren eine Kontinuität der Arbeit an anderen Hochbauvorhaben und die Teilnahme an Wettbewerben gewährleistet. Zudem repräsentiert das neue Aufgabenfeld den Prozess der Aufhebung klarer disziplinärer Grenzen in der Architekturpraxis. Dabei zeigen die beiden Architekten Mut, denn die Planung von Großraumbüros ist weit entfernt vom Kanon der modernen Architektur als Gesamtheit von Konstruktion, Außen- und Innenraum. Nicht zuletzt geben diese Erfahrungen den Ausschlag bei der Entscheidung, Prado Lopes und Telles mit der Ausarbeitung des Funktionsprogramms der zukünftigen Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro und in der Folge der Planung und Realisierung des Centro Cultural São Paulo zu beauftragen.<sup>299</sup>

Das dritte Thema der *Landschaft im Licht* entsteht im Zuge des Neubaus der städtischen Markthalle im Stadtteil Pinheiros, Mercado Municipal de Pinheiros. 1969 werden Prado Lopes und Telles vom Stadtplanungsamt Empresa Municipal de Urbanização (EMURB) mit der Erarbeitung eines Entwurfs beauftragt, der in der Folge bis 1971 realisiert wird.<sup>300</sup> Als erstes gemeinsames Neubauprojekt bildet die Markthalle ein wichtiges Laboratorium für die Architekten. Neben dem Konzept des *Großraums*, das hier abermals zur Anwendung kommt, gewinnt die Idee des Raums als »*Landschaft im Licht*, die sich je nach Tages- oder Nachtzeit, mit oder ohne Menschen unterschiedlich darstellt«<sup>301</sup>, an Bedeutung. Auch zeigt sich am Beispiel der Markthalle zum ersten Mal das Raumkonzept eines linearen mehrgeschossigen Innenraums. Im späteren Projekt des Kulturzentrums wird das Thema zum Raumkonzept der *Inneren Straße* weiterentwickelt.

Im Grundriss besitzt das Gebäude die Form eines lang gestreckten Rechtecks mit abgerundeten Schmalseiten. Die Form des Innenraums folgt der äußeren Geometrie des Baukörpers. (Abb. 5) Der unverstellte Blick in die Tiefe des Raumes erlaubt dem Besucher die »einfache Identifikation der einzelnen Auslagen und Verkaufsbereiche und den Eindruck der Markthalle als *Großraum*«<sup>302</sup>. (Abb. 6)

---

<sup>299</sup> Telles 2009, S. 5.

<sup>300</sup> Ebd., S. 7.

<sup>301</sup> Ebd., S. 8.

<sup>302</sup> Acropole 1971, S. 19.

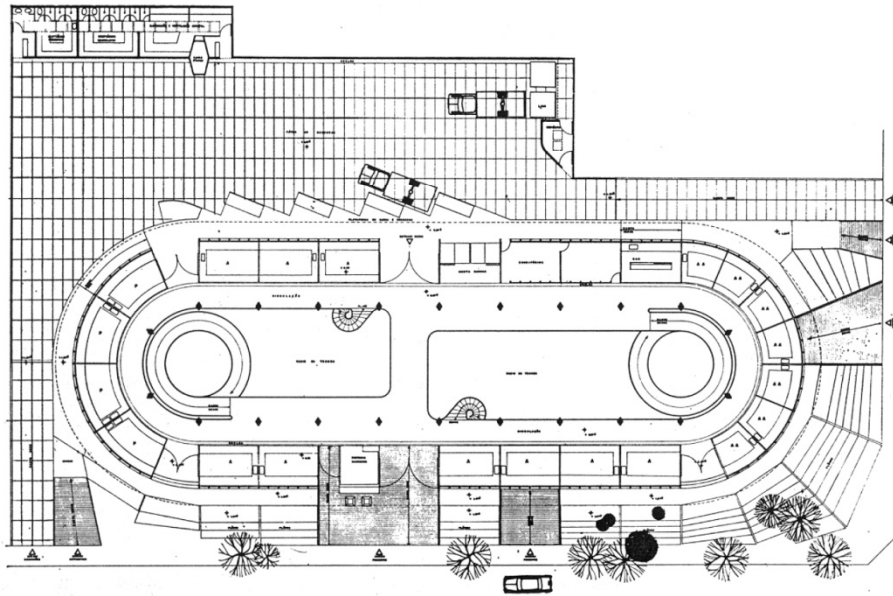


Abb. 5: Markthalle Pinheiros, 1971: Die Form des zentralen Innenraums folgt der äußeren Geometrie des Baukörpers.



Abb. 6: Markthalle Pinheiros, 1971: Der offene zweigeschossige Innenraum wird von einer lichtdurchlässigen Tragstruktur aus Stahlbeton überspannt. Die Themen des *Großraums* und der *Landschaft im Licht* lassen sich hier exemplarisch nachvollziehen.

Als grundlegende Überlegung für den Entwurf der Markthalle nennt Telles »die wesentliche Beziehung, die der Markt seit jeher mit der Stadt hatte, sowohl als öffentlicher Ort der Begegnung als auch in seiner Bedeutung für die Sozialisierung der Gesellschaft im Hinblick auf Ideen, Nachrichten, Feste, der Muße, des Handels und der Unterhaltung«<sup>303</sup>. Weiterhin verweist er auf die Fortschreibung dieser Entwicklung im Bautypus der Einkaufspassage als »überdachte Straße«<sup>304</sup>, als Sinnbild des Fortschritts und neuer Nutzungen im 19. Jahrhundert. In der Entwurfsidee für das Gebäude der Markthalle greifen die Architekten das Konzept des öffentlichen Raums und die Idee der Straße wieder auf. Vor dem Hintergrund der ersten großen Supermärkte und Einkaufszentren, die Anfang der siebziger Jahre entstehen, beschreibt Telles das Entwurfskonzept als den Wunsch, den öffentlichen Charakter der Markthalle zu erhalten, sie jedoch an die neuen Konsumgewohnheiten der Zeit anzupassen. Dabei führt der »großzügige Raum die Bevölkerung in ihren täglichen Routinen zusammen und fördert Austausch, Dialog und Begegnung«<sup>305</sup>. Die einfache Erschließung, ob zu Fuß oder mit dem Auto, und der Gebrauch von Einkaufswagen in der ganzen Halle sind dem Konzept des Supermarktes entlehnt.<sup>306</sup>

Der Entwurf ist von Anfang an durch starke funktionale Zwänge geprägt. So müssen die Architekten die Typologie der Markthalle in Teilen neu definieren. Die Halle ersetzt dabei eine bestehende Konstruktion. Aufgrund des verringerten Platzangebots in der neuen Halle werden die Organisation der Funktionsabläufe und der Raumnutzung optimiert. Was zunächst als Nachteil erscheint, erweist sich später als Vorteil. Durch den Wegfall von Nebenräumen kann die Lagerhaltung der Standbetreiber auf ein Minimum reduziert werden. Die höhere Dynamik der notwendigen täglichen Zukäufe bedeutet auch einen Gewinn an Frische und Qualität der Produkte.

Eine Besonderheit ist auch die Anordnung des zweigeschossigen Baukörpers auf dem Grundstück: Dieser ist aufgrund des hohen Grundwasserstands<sup>307</sup> nur um ein halbes Geschoss in den Erdboden versenkt. So wird die einfache Zugänglichkeit in der Überwindung jeweils eines halben Geschosses gewährleistet. Das Erdgeschoss beherbergt Früchte, Gemüse und Lebensmittel, das erste Obergeschoss Fleisch- und Fischwaren. Die

---

<sup>303</sup> Telles 2003, S. 2.

<sup>304</sup> Ebd.

<sup>305</sup> Ebd., S. 7.

<sup>306</sup> Ebd., S. 2.



Warenanlieferung erfolgt auf der Rückseite der Halle. Lieferwagen können die Markthalle im Obergeschoss anfahren, das Erdgeschoss dient aufgrund der niedrigeren Deckenhöhe als Kundenparkplatz.

Der öffentliche Charakter des Gebäudes zeigt sich im Übergang zwischen Innen und Außen, in der Organisation des Innenraums und in der Außenraumgestaltung des Umfelds. Im Erdgeschoss verfügt die Markthalle über sechs Eingänge. Zwei der Eingänge sind größer und bilden die Hauptzugänge in die untere sowie obere Ebene. Großzügige Rampen ermöglichen eine schwellenlose Erschließung und fungieren als »Erweiterung der Bürgersteige in das Gebäudeinnere«<sup>308</sup>. Das Obergeschoss ist als umlaufende Galerieebene ausgebildet, die mittig über eine Brücke verbunden ist. Die innere Erschließung erfolgt über zwei breite geschwungene Rampen an den Schmalseiten des Raums und über zwei gewendelte Treppen in der Mitte. Auf diese Weise bilden Erdgeschoss und erstes Geschoss einen fließenden Übergang, der auch den Einsatz von Einkaufswagen erlaubt. Auch trägt die Erschließung wesentlich zur Orientierung bei. Die Außenraumgestaltung funktioniert ebenfalls als Erweiterung der Bürgersteige und sollte ursprünglich einen Blumenmarkt aufnehmen. Die getreppte Fläche verbindet das Straßenniveau mit dem Haupteingang des oberen Geschosses. Das auskragende Dach unterstreicht diesen Übergang, der sich in einer angrenzenden neuen Platzfläche auf der anderen Seite der Straße fortsetzen und einem Wochenmarkt Platz bieten sollte. Aufgrund von Protesten der Marktbetreiber wird der Stadtplatz leider nicht realisiert.<sup>309</sup>

Eine Besonderheit der Markthalle ist das Dachtragwerk. Der experimentelle Charakter von Konstruktion und Materialität im Werk der beiden Architekten wird hier zum ersten Mal in Form einer Mischkonstruktion aus Beton, Faserzementplatten und Polycarbonatelementen sichtbar. Das konstruktive System ist als Stütze-Sparren-System ausgebildet und folgt der Rundung des Baukörpers.<sup>310</sup> An den Fassaden wird das Gebäude von einer geneigten Fläche aus Faserzementplatten eingefasst. Sie ist Teil des Dachtragwerks und dient zugleich der Verschattung der Fassade. Die Dachsparren lasten auf einer

---

<sup>307</sup> Telles 2010, S. 2.

<sup>308</sup> Acropole 1971, S. 19.

<sup>309</sup> Telles 2010, S. 4.

umlaufenden Reihe von Stützen, die der Form des zentralen Innenraums folgen und am Übergang in die Stützen plastisch überformt sind. Die Stütze ist jeweils mittig angeordnet, die Sparren kragen zu beiden Seiten aus. Ein über dem zentralen Innenraum angeordneter Spannring verbindet die Sparren der beiden Seiten. Die umlaufenden Betonsparren verleihen dem Innenraum eine stark rhythmisierte Deckenansicht, welche die Horizontalität der Bewegungsflächen kontrastiert. Die runden Schmalseiten des Gebäudes und das zurückhaltende äußere Erscheinungsbild verstärken die Dynamik im Inneren. Fassaden, Wand und Dach sind über eine offene Fuge getrennt. Diese Öffnung gewährleistet die natürliche Durchlüftung der Markthalle. Das Dachtragwerk erlaubt zudem eine bestmögliche natürliche Belichtung des Innenraums. Den Regenschutz und klimatischen Dachabschluss gewährleisten durchsichtige Polycarbonatelemente.

Prado Lopes und Telles entwickeln das besondere Tragwerk der Markthalle zusammen mit dem Ingenieur Siguer Mitsutami.<sup>311</sup> Die Wahl Mitsutamis als Statiker zeigt das Interesse der Architekten an der Suche nach neuen konstruktiven Lösungen und unterstreicht den innovativen Anspruch ihrer Arbeit. Die Form der Tragelemente mit integrierter Regenentwässerung weist deutliche Bezüge zur architektonischen Moderne São Paulos auf. Insbesondere das Werk Vilanova Artigas' zeichnet sich durch die gestalterische Hervorhebung der Verbindung aus Tragstruktur und technisch notwendigen Aspekten wie Entwässerung und Sonnenschutz aus. Im Fall der Markthalle ist die Entwässerung zwar in die Tragstruktur des Dachs integriert, erfolgt jedoch nach innen. Mitsutami wird durch seine Arbeit an einer Reihe von Projekten des Architekten Paulo Mendes da Rocha seit dem Ende der fünfziger Jahre bekannt. Dabei trägt er wesentlich zur Herausbildung der skulpturalen Ausdrucksweise der Architektur Mendes da Rochas bei. Neben Mendes da Rochas erstem Projekt, der Turnhalle des Sportclubs Clube Atlético Paulistano<sup>312</sup> aus dem Jahr 1958, ist er unter anderem auch am Projekt des Brasilianischen Pavillons auf der Weltausstellung in Osaka<sup>313</sup> im Jahr 1971 beteiligt. Prado Lopes lernt Mitsutami über den Kontakt zu Mendes da Rocha am IAB/SP kennen. Trotz der offensichtlichen Unterschiede in der Baukörperform und der Rhythmisierung der Konstruktion weist das Tragwerk der Markthalle Pinheiros das gleiche statische System wie

---

<sup>310</sup> Acropole 1971. Das Titelbild der Architekturzeitschrift Acropole zeigt eine Abbildung der Dachaufsicht, welche die Dynamik dieser Konstruktion auf besondere Weise verdeutlicht.

<sup>311</sup> Ebd., S. 18.

<sup>312</sup> Artigas/Rocha/Wisnik 2000, S. 80–85.

das der Sporthalle des Clube Atlético Paulistano auf. Auch dort kragt eine Betonunterkonstruktion beidseitig aus und wird über einen zentralen Spannring ausgesteift.

Die Architekten entwerfen auch die Inneneinrichtung, Verkaufsstände und Auslagen der Markthalle.<sup>314</sup> Die geschlossenen Verkaufsstände auf beiden Geschossen folgen der Kubatur des Baukörpers und erstrecken sich entlang der gesamten Innenfassade. Zudem befinden sich offene Auslageflächen auf der unteren Ebene des zentralen Innenraums.

Das vierte Thema, die *Aufhebung der Grenze*, zeigt sich in besonderer Weise im Projekt für das Strandhaus Giacinto Micales im Badeort Guarujá aus dem Jahr 1975.<sup>315</sup> Im Vergleich zu anderen Architekten in den sechziger und siebziger Jahren in São Paulo bauen Prado Lopes und Telles wenige private Wohnhäuser. Auftraggeber sind zumeist Freunde und Bekannte. Eine Besonderheit dieser Projekte ist zudem, dass die beiden Architekten kein Honorar verlangen, sich dafür jedoch volle Freiheit im Entwurf ausbedingen.<sup>316</sup>

Auftraggeberin des Strandhauses ist eine Freundin von Lobo de Queiroz und Prado Lopes. Das kleine Haus steht auf einem Eckgrundstück und besitzt nur auf einer der Längsseiten eine Mauer zur Nachbarbebauung. Das Haus besticht durch seine Offenheit und die ungeteilte Verbindung von Innen- und Außenraum. Die Aufhebung der Grenze zeigt sich zudem in der umlaufend verglasten Fassade. Der fließende Übergang vom Wohnraum zur Terrasse wird durch die Kontinuität des Bodenbelags aus Glasmosaiksteinen in verschiedenen Grüntönen verstärkt und zieht sich bis in das in die Terrassenfläche eingelassene Schwimmbecken. Der grüne Boden verschmilzt optisch mit der das Haus umgebenden Bepflanzung und verstärkt so den räumlichen Eindruck der Integration in die Natur.

Die Organisation des Grundrisses folgt der symmetrischen Anordnung der Stützen. Ein Versorgungskern im rückwärtigen Bereich des Hauses nimmt drei Bäder und Nebenräume auf. Er trennt den zur Straße hin ausgerichteten Küchen- und Eßbereich von den beiden Schlafräumen. Die Schlafräume sind durch raumhohe Schrankelemente

---

<sup>313</sup> Ebd., S. 74–79.

<sup>314</sup> Acropole 1971, S. 22.

<sup>315</sup> Serapião 2012, S. 50, 52–53. Abb. Strandhaus Residência Giacinto Micales in Guarujá aus dem Jahr 1975.

<sup>316</sup> Queiroz 2014, S. 15.

voneinander und vom Wohnbereich getrennt.<sup>317</sup> Die rückwärtige Grundstücksmauer schützt den privaten Bereich des Hauses vor Einblicken.

Bedeutend für das Werk der Architekten sind insbesondere die Art der Konstruktion mit sichtbarer Schalung und der Bodenbelag aus grünen Glasmosaiksteinen. Fotos nach der Fertigstellung zeigen das besondere Farb- und Materialkonzept. Beide Elemente werden im Projekt des Centro Cultural São Paulo aufgegriffen.

Außergewöhnlich ist ebenfalls die Tragstruktur des Hauses als Verbindung aus Stahl- und Betonelementen. Die Dachfläche aus Stahl ruht auf vier kreuzförmig angeordneten Betonstützen. Eine dieser Stützen steht im Schwimmbecken, das sich bis unter das die Terrasse teilweise überspannende Dach zieht.<sup>318</sup> Als äußere und innere Randschalung dienen Faserzementelemente, die sichtbar gelassen sind und den seitlichen Abschluss der Dachfläche bilden. Die Art der Konstruktion und Materialwahl unterstreichen das Interesse der Architekten an einer technologisch fortschrittlichen Bauweise. Eine zentrale Oberlichtfuge folgt der länglichen Form des Hauses und strukturiert die Dachfläche.<sup>319</sup> Sie erlaubt eine natürliche Belichtung des Innenraums, die den Raum im Verlauf des Tages stetig verändert.

### **Neue Komplexität: Das Centro Cultural São Paulo**

Das Centro Cultural São Paulo wird in der Zeit von 1975 bis 1982 geplant und gebaut. Es ist das Ergebnis eines sieben Jahre umfassenden Prozesses. Neben Prado Lopes und Telles sind sechs weitere Architekten und eine Reihe wechselnder Mitarbeiter an der Planung beteiligt. Einen Überblick über alle beteiligten Personen und Firmen gibt der Artikel von Cecília Pires in der Architekturzeitschrift *Projeto* aus dem Jahr 1982.<sup>320</sup> Am Beginn des Projekts steht die Ausarbeitung des Funktionsprogramms der neuen Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro. In der Folge wird die Beauftragung von PLAE Arquitetura e Engenharia für die Durchführung des Gesamtprojekts der Zentralbibliothek durch eine »konzeptionell-

---

<sup>317</sup> Ebd.

<sup>318</sup> Ebd.

<sup>319</sup> Dias 2003. Abb. Strandhaus Residência Giacinto Micales in Guarujá aus dem Jahr 1975.

<sup>320</sup> Pires 1982, S. 40. PLAE Arquitetura e Engenharia, Projektleitung: Eurico Prado Lopes, Luiz Benedito de Castro Telles; Architekten: Armando Alberto Prando, Christina de Castro Mello, Ernesto Theodor Walter, Jose Mario Nogueira de Carvalho, Raul Masatoshi Kan, Rita de Cássia Vaz Artigas. Ausführende Firmen und Ingenieure sind: SADE – Sul Americana de Engenharia S/A, Maubertec Engenharia e Projetos Ltda., Método Engenharia S/A.

technisch-finanzielle«<sup>321</sup> Ausschreibung auf der Grundlage des Funktionsprogramms entschieden.<sup>322</sup> Im Zuge eines beschränkten Auswahlverfahrens, an dem neben Prado Lopes und Telles noch fünf weitere Planungsbüros beteiligt sind, votiert eine Jury aus Mitgliedern des Stadtplanungsamts Empresa Municipal de Urbanização und der Abteilung für Bibliotheken für eine Beauftragung von PLAE.<sup>323</sup> In der Folge werden die Architekten mit der Ausarbeitung eines ersten Vorentwurfs beauftragt, der jedoch zunächst durch Bürgermeister Olavo Setúbal abgelehnt wird. Nachdem ein zweiter Vorentwurf seine Zustimmung findet, beginnt die Ausführungsplanung, die im März 1978 fertiggestellt wird. Ebenfalls 1978 wird die Baufirma Sul Americana de Engenharia (SADE) beauftragt, die Bauarbeiten beginnen Anfang 1979. Die Tragwerkplanung übernimmt das Ingenieurbüro Maubertec Engenharia Projetos Ltda. Als Freiraumplaner werden die Landschaftsarchitekten Koiti Mori und Klara Kaiser Mori, als Akustikplaner Igor Sresnewsky ausgewählt.

Der architektonische Entwurf und seine räumliche Materialisierung sind Ausdruck einer neuen Komplexität im Gesamtwerk der Architekten und offenbaren vielfältige Einflüsse aus der gemeinsamen Arbeit sowie der Tradition der architektonischen Moderne in São Paulo. In der Gebäudeidee zeigen sich zwei Grundprinzipien ihres Lehrers Franz Heep an der Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM): Erstens die »korrekte städtebauliche Setzung des Bauwerks«<sup>324</sup> und zweitens das Streben nach einer »menschenwürdigen Architektur, im richtigen Maßstab und angepaßt an die Bedürfnisse seiner Nutzer«<sup>325</sup>. Dabei besitzen die beiden jungen Architekten – Prado Lopes ist zum Zeitpunkt des Entwurfs 36, Telles 32 Jahre alt – ein tiefgreifendes Verständnis für den Ort. Dies zeigt sich im Projekt des Kulturzentrums in der *Nicht-Monumentalität der horizontalen Form* des Gebäudes als Gegenmodell zum Turm/Hochhaus (Abb. 7, 38, 40) und mit der *Integration in die Landschaft des Stadtraums*<sup>326</sup>. Die Anpassung an die schwierigen topografischen Bedingungen des Grundstücks, der *Erhalt von Teilen der natürlichen Vegetation* im Gartenhof (Abb. 8) und das *Mimikry-Konzept der Gartenfassade* unterstreichen diese These.

---

<sup>321</sup> Telles 2009, S. 9. Im Rahmen der Recherchen zu dieser Arbeit konnten weder die an der Ausschreibung beteiligten Planungsbüros noch die Mitglieder der Auswahlkommission identifiziert werden.

<sup>322</sup> Vaz/Mello 2014, S. 11.

<sup>323</sup> Telles 2002, S. 211.

<sup>324</sup> Gati 1994, S. 90.

<sup>325</sup> Ebd., S. 90–91.

<sup>326</sup> Telles 2002, S. 163.

Dabei soll nicht nur der klimatische Vorteil eines in großen Teilen unterirdischen Gebäudes für die Archivierung von Büchern genutzt werden. Mit der Wiederherstellung der Böschung durch die Gartenfassade passt sich der Baukörper auf natürliche Art vollständig an die Landschaftsgestaltung entlang der Avenida 23 de Maio an<sup>327</sup>, und der Ausdruck der Nichtexistenz des Gebäudes wird zu einem seiner stärksten stadträumlichen Bilder. (Abb. 9) Damit erklärt sich auch die Irritation in der Zusammenarbeit zwischen den Architekten und den Landschaftsarchitekten Mori und Kaiser Mori während der Planung des Gebäudes.<sup>328</sup> Mori, der zuvor bei dem Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx in Rio de Janeiro gearbeitet hat, folgt der Idee einer starken künstlerischen Überformung der natürlichen Landschaft; sie wird von den Architekten vehement abgelehnt. (Abb. 10)

Im Projekt des Kulturzentrums zeigt sich zudem ein neues Thema im Werk der Architekten: Das Raumkonzept der *Inneren Straße*. Es bildet die Leitidee des Gebäudes und vereint die architektonischen Konzepte des Frühwerks. Die *Innere Straße* verbindet Aktivitäten und Wegeführung durch räumliche Flexibilität. Damit unternehmen die Architekten den Versuch, »wieder in kleineren Dimensionen zu denken und gleichzeitig höhere Komplexitäten zuzulassen«<sup>329</sup>. Mit der *Aufhebung der Grenze* soll die Partizipation der Nutzer durch einen ungehinderten Zugang zu allen Aktivitäten angeregt und psychologische Zugangsschwellen abgebaut werden. Die Sprache der Architektur vermittelt dabei ein Höchstmaß an Offenheit. Die Erschließung ist als Erweiterung der Bürgersteige in das Gebäudeinnere konzipiert. (Abb. 11) Von Anfang an sind Überlegungen zum Innenraum des Gebäudes von großer Bedeutung. In Form des zentralen Atriums der Bibliothek greifen die Architekten das Konzept des *Großraums* auf. Der dreigeschossige Raum wird über zwei lange Rampen erschlossen, die den Gartenhof, die Pinakothek, den Bereich für Wechsellausstellungen und die Bibliothek verbinden. So erlebt der Besucher die räumliche Komplexität in der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Aktivitäten und Nutzungsebenen. (Abb. 12, 48, 50, 51, 52)

---

<sup>327</sup> Ebd., S. 265.

<sup>328</sup> Mori/Kaiser 2013.

<sup>329</sup> Telles 2002, S. 392.

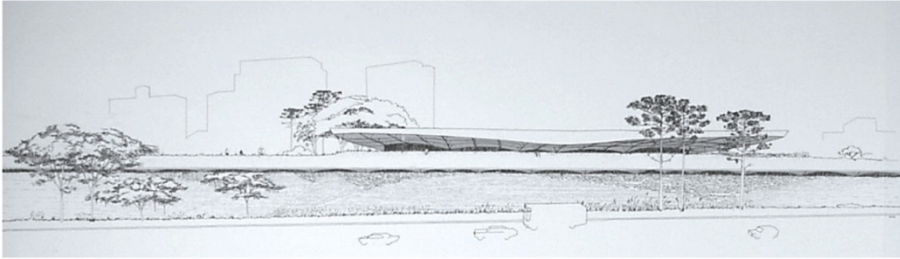
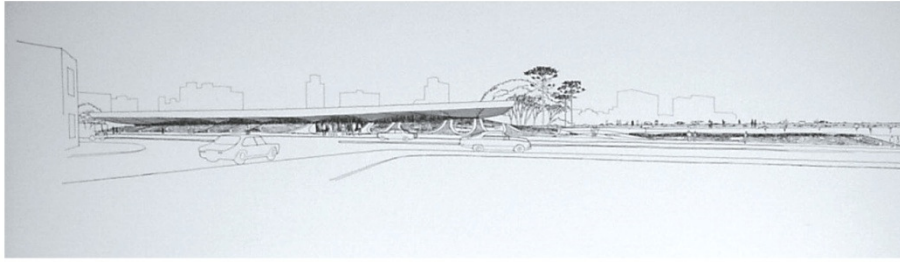


Abb. 7: Zweiter Vorentwurf der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro, Oktober 1977: Blick von der Rua Vergueiro (oben), Blick von der Avenida 23 de Maio. Die perspektivischen Darstellungen zeigen das architektonische Konzept der *Nicht-Monumentalität der horizontalen Form* als Gegenmodell zur Vertikalisierung des umliegenden Stadtraums.

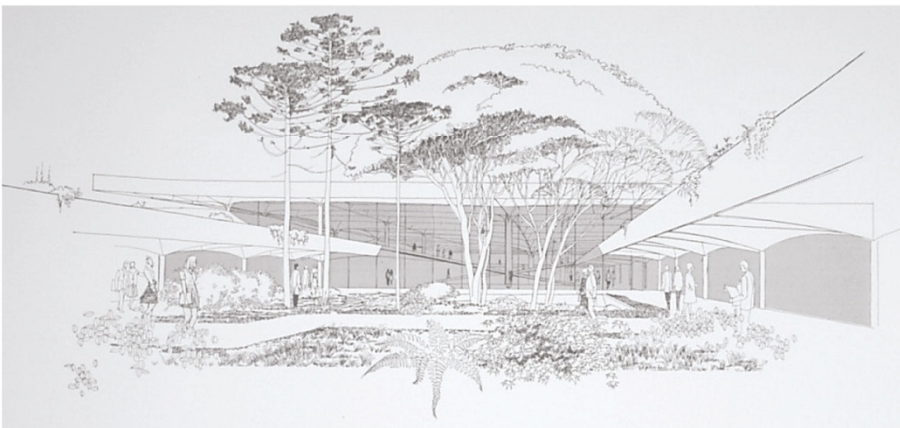


Abb. 8: Zweiter Vorentwurf der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro, Oktober 1977: Die perspektivische Darstellung zeigt das Konzept der *Integration in die Landschaft* am Beispiel des Erhalts der natürlichen Vegetation im Gartenhof.





Abb. 9: Centro Cultural São Paulo, 2008: Die Gartenfassade des Kulturzentrums verschmilzt mit der Landschaftsgestaltung entlang der Schnellstraße Avenida 23 de Maio als *Parkway*.

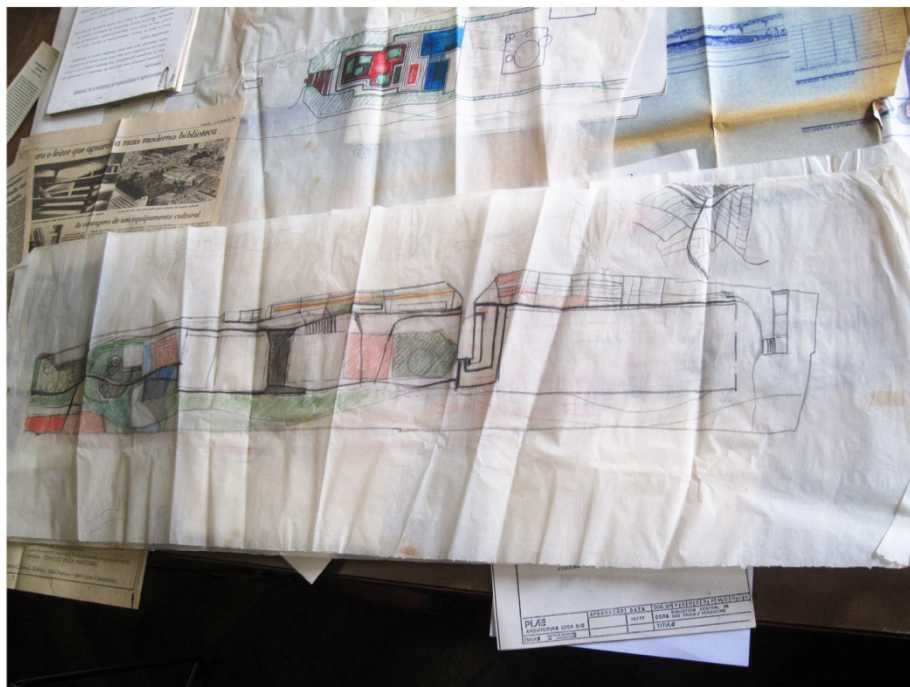


Abb. 10: Vorentwurfsplanung Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro, 1977: Die Farbskizzen der Landschaftsarchitekten Koiti Mori und Klara Kaiser Mori zeigen den Ansatz der künstlerischen Überformung der natürlichen Landschaft. Ein besonderes Augenmerk der Freiraumgestaltung sind die Eingänge in das Gebäude von der Rua Vergueiro aus, die Verbindung zur U-Bahnstation Vergueiro und der Gartenhof.





Abb. 11: Centro Cultural São Paulo, 1982: Als wechselnde Abfolge von Außen- und Innenräumen verbindet die *Innere Straße* Aktivitäten und Wegführung. Mit der Erweiterung der Bürgersteige der Rua Vergueiro in das Gebäudeinnere zeigt sich auch das Konzept der *Aufhebung der Grenze*. Zwei Flurzonen erstrecken sich rechts und links über die gesamte Länge des Baukörpers und verbinden die einzelnen Funktionsbereiche. Diese sind lediglich durch Glasfassaden voneinander getrennt.

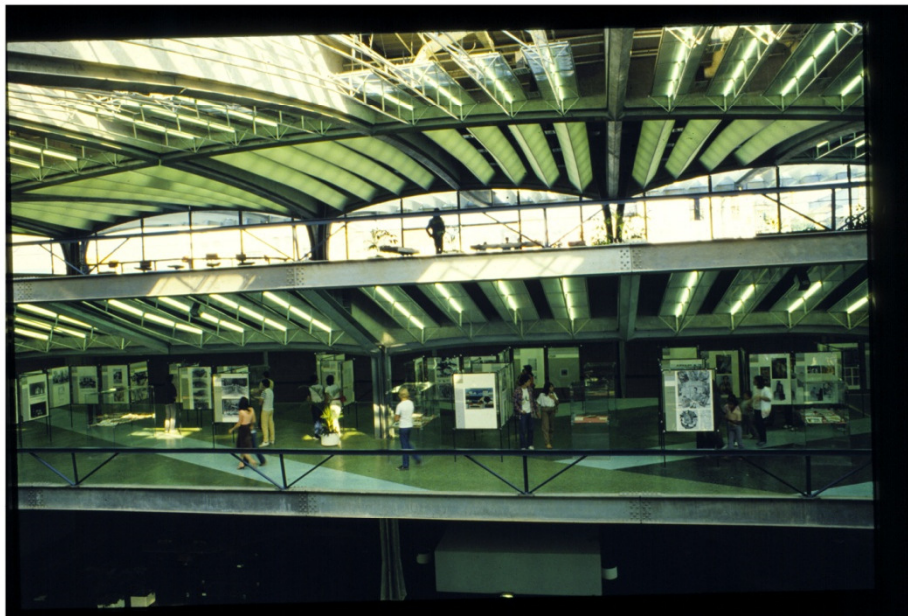


Abb. 12: Centro Cultural São Paulo, 1982: Im *Großraum* des zentralen Atriums erschließt sich dem Besucher die räumliche Komplexität der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Aktivitäten und Nutzungsebenen. Siehe Nutzungsebenen von oben nach unten: Pinakothek, Bereich für Wechselausstellungen, Bibliothek.

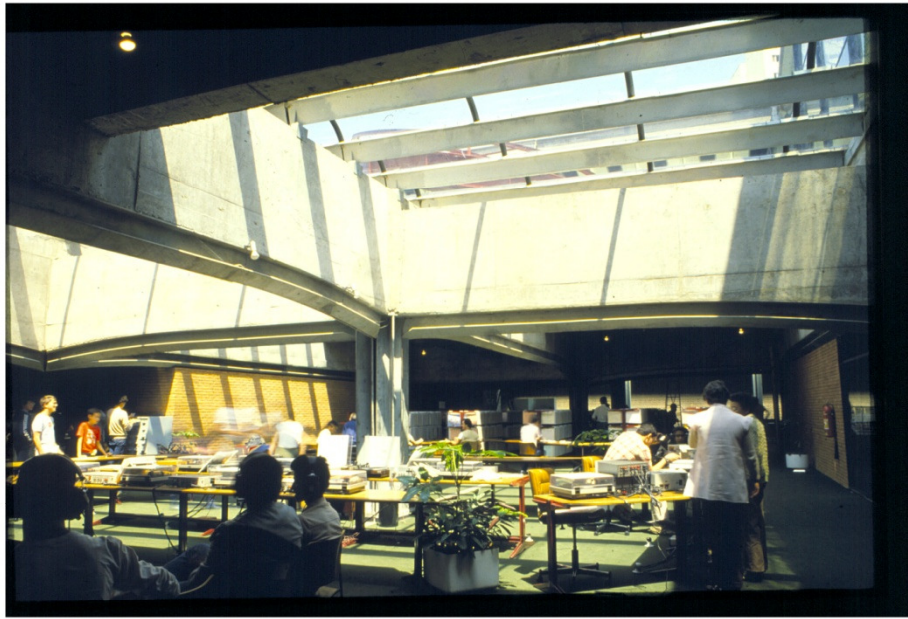


Abb. 13: Centro Cultural São Paulo, 1982: Der experimentelle Charakter von Konstruktion und Materialität zeigt das Konzept der *Landschaft im Licht* in der Musiksammlung.



Abb. 14: Centro Cultural São Paulo, 1982: Auch die Pinakothek unterstreicht das Konzept der *Landschaft im Licht*. Der Ausstellungsraum ist durch die natürliche Belichtung und die expressiven Verkleidungen der künstlichen Beleuchtung geprägt.





Abb. 15: Centro Cultural São Paulo, 1982: Das Foyer der Theater-, Vortrags- und Kinosäle zeigt das Konzept der *Landschaft im Licht* im Spiel von Licht und Schatten.



Abb. 16: Centro Cultural São Paulo, 1982: Das konstruktive System des Gebäudes ist eine Mischkonstruktion aus Metall und Stahlbeton. Am Beispiel der Hauptstütze im zentralen Atrium lassen sich die außergewöhnlichen Dimensionen der Konstruktion nachvollziehen. Die Stütze besitzt eine Höhe von 9 Metern und nimmt eine Traglast von 1.600 Tonnen Gewicht auf. Die Höhe der Dachträger aus Stahlbeton beträgt an dieser Stelle 5,70 Meter.



Mit der Idee der *Inneren Straße* gewinnt auch das Konzept der *Landschaft im Licht* neuerlich an Gewicht. Als wechselnde Abfolge von Außen- und Innenräumen bildet die Straße einen Wahrnehmungsraum, der maßgeblich durch das Wechselspiel von Licht und Schatten geprägt ist. Auch Martin Grossmann, Direktor des Centro Cultural São Paulo in der Zeit von 2006 bis 2010, hebt den besonderen Umgang der Architekten mit dem Thema des natürlichen Lichts hervor. Im Kanon der modernen Architektur São Paulos zeugt das Projekt des Kulturzentrums von einer seltenen »Sensibilität für die räumliche Gestaltung mit Licht«<sup>330</sup>. Dabei verbinden sich die natürliche Belichtung und der experimentelle Charakter von Konstruktion und Materialität auf besondere Weise. Am Beispiel der Räume der Musiksammlung und der Pinakothek lassen sich die Bedeutung der Konstruktion als raumbildendes Element und das Zusammenspiel von natürlicher Belichtung und den Elementen der künstlichen Beleuchtung exemplarisch nachvollziehen. (Abb. 13, 14)

In der Farbgestaltung arbeiten Prado Lopes und Telles mit einer Palette aus unterschiedlichen Grüntönen. Für den Bodenbelag im Bereich der *Inneren Straße* kommen, wie schon im Projekt für das Strandhaus Giacinto Micales, grüne Glasmosaiksteine zum Einsatz. Sie bilden ein Muster diagonalen Streifen aus drei Grüntönen, deren Intensität durch den Lichteinfall und den Schattenwurf der Dachkonstruktion verstärkt wird. Das Foyer der Theater-, Vortrags- und Kinosäle zeigt die Dynamik dieser Überlagerung unterschiedlicher Raumelemente. (Abb. 15, 44, 50)

Auch die Idee für das Dachtragwerk über dem zentralen Atrium der Bibliothek folgt Überlegungen zur natürlichen Belichtung des Innenraums. Große Stahlbetonträger bilden eine offene Struktur, die von einer lichtdurchlässigen Membran überdeckt wird. Das konstruktive System des Gebäudes als Mischkonstruktion aus Metall und Stahlbeton ist hier in besonderer Weise erlebbar. Die Stahlbetonträger des Dachtragwerks besitzen an den Unterseiten eine gekrümmte Form und variieren entsprechend ihrer Spannweite in der Höhe. Sie liegen auf Metallstützen auf. Jede Stütze besteht aus vier Stahlelementen, die von einer gemeinsamen Basis ausgehend zunächst vertikal verlaufen und mit zunehmender Höhe zu den Seiten auseinanderstreben. Ihre Form verleiht dem Raum eine besondere Dynamik. Die Hauptstütze im Bereich des Atriums besitzt eine Höhe von 9,0 Metern.<sup>331</sup> (Abb. 16, 49, 51) Sie nimmt eine Traglast von 1.600 Tonnen Gewicht auf.<sup>332</sup> Der aufliegende

---

<sup>330</sup> Grossmann 2010, S. 8.

<sup>331</sup> Zauli 1982, S. 16.

<sup>332</sup> Ebd., S. 11.

Stahlbetonträger hat eine Höhe von 5,70 Meter.<sup>333</sup> Andere Bereiche des Gebäudes werden von einer leichten tonnenförmigen Stahlkonstruktion überspannt. Den klimatischen Abschluss in der Dachebene bilden transparente gebogene Polycarbonatelemente.

Das Konzept der *Interaktionen aller Teile* kommt in der Organisation und Einrichtung der Bibliothek zum Ausdruck. Dabei greifen die Architekten auf ihre Erfahrungen aus der Organisation und Einrichtung von Bürolandschaften zurück. Das Atrium bildet die räumliche Mitte der Bibliothek. Der Fussboden ist als erhöhtes Podest ausgebildet, das über seitliche Treppen erschlossen wird. Hier befinden sich die Allgemeine Information und der Zentrale Bibliothekskatalog. Prado Lopes und Telles entwerfen auch die gesamte Möblierung der Bibliothek.<sup>334</sup> Regalzonen und Lesebereiche bilden Gruppen von Möblierungseinheiten. So entstehen vielfältige Situationen, die den Besucher zum ungestörten Lesen einladen. (Abb. 17, 18, 51)

---

<sup>333</sup> Ebd., S. 15.

<sup>334</sup> Telles 2002, S. 309–311.

### 3. Das Kulturzentrum als Produkt des modernen Stadtraums

»To be modern is to live a life of paradox and contradiction.«

Marshall Berman<sup>335</sup>

Das Centro Cultural São Paulo ist ein Produkt des modernen Stadtraums. Es bildet einen Knotenpunkt zwischen Landschaft, Stadt und Verkehrsflüssen. Die Architektur des Gebäudes steht im Spannungsfeld von drei wichtigen Bedingungen: 1) Der natürlichen Topografie; 2) der Lage zwischen zwei Straßenzügen, der Rua Vergueiro und der Schnellstraße Avenida 23 de Maio, und als Teil des linearen Landschaftsraums entlang der Schnellstraße; 3) der Anbindung an das U-Bahnsystem der *Mêtro de São Paulo*.

Die Bedingungen seiner Entstehung sind eng mit der Person Francisco Prestes Maia verbunden. Der brasilianische Stadtplaner und zweimalige Bürgermeister gehört zu den wegweisenden Protagonisten der modernen Stadtentwicklung São Paulos. Maias Instrumente einer Stadtplanung als Verkehrsplanung und das Modell der Anpassung an die besonderen Bedingungen der lokalen Topografie prägen den »linearen Charakter der historischen Gesamtentwicklung«<sup>336</sup>. Die Konzeption der *Schnellstraße Avenida 23 de Maio* als *Parkway* nach nordamerikanischem Vorbild steht beispielhaft für die Geschichte der modernen Stadtentwicklung in São Paulo als widersprüchlicher Prozess des Fortschritts und destruktiver Kräfte.<sup>337</sup>

Das Ende der Ära Prestes Maia fällt in die Zeit der brasilianischen Militärdiktatur. Im Jahr 1961 tritt Maia seine zweite Amtszeit als Bürgermeister an; er verstirbt 1965, ein Jahr nach Beginn der Diktatur. Die Eröffnung der Avenida 23 de Maio im Jahr 1969 krönt sein Lebenswerk als Stadtplaner. Die Epoche zeichnet sich sowohl durch die Kontinuität der bisherigen Entwicklungsmuster als auch durch starke neue Impulse aus. Trotz des politischen Umbruchs ist der Stadtraum der sechziger Jahre zunächst durch die Kontinuität wichtiger Bauvorhaben der vorangegangenen Jahrzehnte geprägt. Die siebziger Jahre bilden einen Moment neuer Dynamik.

---

<sup>335</sup> Berman 2010, S. 13.

<sup>336</sup> Meyer/Grostein/Bidermann 2004, S. 11.

<sup>337</sup> Ebd., S. 13–14.



Obwohl »keine grundsätzliche Veränderung in der Stadtentwicklung, die als Bruch des Modells oder als eine Umkehrung des Urbanisierungsprozesses angesehen werden könnte«<sup>338</sup> eintritt, beschleunigen sich bestehende Tendenzen und neue Einflüsse treten hinzu. Die starke Dezentralisierung und das explosive Bevölkerungswachstum<sup>339</sup> führen zu einer bisher unbekannten Dimension territorialer Ausgrenzung großer Teile der Bevölkerung. Die Politik der Modernisierung des Stadtraums während der Diktatur verstärkt diesen Prozess. Im Spannungsfeld zwischen Fortschritt und Legitimation zielt sie sowohl auf die Verbesserung der urbanen Infrastruktur als auch darauf, oppositionelle Kräfte sozial und kulturell zu isolieren. Die Stadtverwaltung beeinflusst diese Entwicklung mit einer Reihe von Stadtentwicklungsplänen und einer neuen Flächennutzungsgesetzgebung. Ein wichtiges Phänomen dieses Prozesses ist die Entstehung des *Vetor sudoeste*. Mit der Eröffnung der Avenida 23 de Maio und den Schnellstraßen Avenidas Marginais Pinheiros und Tietê gewinnt das südwestliche Stadtgebiet stark an Bedeutung. Zudem beginnt Anfang der siebziger Jahre der Bau des U-Bahnsystems. Das neue Massenverkehrssystem bildet eine neue Komponente im Stadtraum, die entscheidend zur Überwindung geografischer und struktureller Grenzen der historischen Stadtentwicklung beiträgt.

### **3.1 Einflüsse des modernen Stadtraums in São Paulo**

#### **Das Grundstück des Centro Cultural São Paulo als symbolischer Ort**

São Paulos Stadtbild bildet eine einzigartige Symbiose aus natürlicher Geografie und Stadtraum. Die unterschiedlichen Maßstäbe Landschaft, Stadt und Architektur sind hier auf besondere Weise miteinander verknüpft. Geografisch ist São Paulo eine Stadt voller Brüche, entstanden durch Flussläufe, die tiefe Senken in den weichen Sandstein gegraben haben und in dem wasserreichen Gebiet natürliche Grenzen bildeten.<sup>340</sup> Die Topografie, als eine Abfolge von Plateaus, zerschnitten durch unzählige Täler, hatte großen Einfluss auf ihre

---

<sup>338</sup> Ebd., S. 11.

<sup>339</sup> Schon seit Mitte der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts übersteigt der Anteil der städtischen Bevölkerung den Anteil der Landbevölkerung in Brasilien. Das Wachstum führt in der Zeit zwischen 1960 und 1980 zu einer Verdoppelung der Einwohnerzahl São Paulos.

<sup>340</sup> Sampaio 1899.



Entwicklung.<sup>341</sup> (Abb. 19, 20) Das Bild der geteilten, zweigeschossigen Stadt erklärt den zweiphasigen Prozess der Stadtentwicklung, der durch die Anpassung des Menschen an die schwierigen Bedingungen der Topografie gekennzeichnet ist. So wurden zunächst die höher gelegenen Gebiete besiedelt und erst wesentlich später die tieferen Bereiche.<sup>342</sup> Dabei ist es vor allem eine neue Verkehrsinfrastruktur, die diese Räume besetzt. Im Zuge der Entwicklung werden die beiden Hauptflüsse Tietê und Pinheiros begradigt und unzählige Flusstäler kanalisiert.

Das Grundstück des Centro Cultural São Paulo, ein 500 Meter langer und 50 Meter breiter Geländestreifen des Hangs des ehemaligen Itororó-Flusstals, verkörpert diese Bedingungen in besonderer Weise. Im traditionellen Stadtteil Paraíso am südlichen Ende der Avenida Paulista gelegen zeichnet sich seine Umgebung heute durch ein heterogenes Stadtbild stark vertikalisierter Bebauung und eine sehr gute öffentliche Infrastruktur aus. Diese geht zurück auf die Geschichte des Ortes als Durchgangsraum. Die heutige Rua Vergueiro repräsentiert über Jahrhunderte eine der wichtigsten Straßenverbindungen der Stadt. Sie folgt dem Verlauf der Rua da Liberdade, einer der drei Hauptwege nach Süden aus der Zeit der Stadtgründung. Ihr Verlauf auf dem östlichen Höhenrücken entlang des Itororó-Flusstals nutzte damals die gute Bodenbeschaffenheit zum Bau einer festen Straße, die auch starken Regenfällen standhalten konnte. Entlang der Rua Vergueiro erstreckten sich zu beiden Seiten Häuserreihen, deren Hinterhöfe und Gärten sich zum Itororó Tal öffneten. Die Talsenke blieb dabei unberührt und bildete einen markanten Einschnitt im Stadtgebiet. Der Ort, wie er sich seit Mitte der siebziger Jahre darstellt, ist ein Produkt der einschneidenden stadträumlichen Veränderungen der vorausgegangenen Jahrzehnte. Mit dem Fortschritt der Arbeiten zur Fertigstellung der Avenida 23 de Maio und dem gleichzeitigen Bau des städtischen U- Bahnsystems seit 1968 verändert sich der Charakter des Grundstücks radikal. Während der Zeit der Bauarbeiten dient das Grundstück als Fläche für die Baustelleneinrichtung und wird später als Brachfläche zurückgelassen. Als erste Linie des Streckennetzes und erste in Brasilien nimmt die Nord-Süd-Verbindung 1974 ihren

---

<sup>341</sup> Beiguelman 2000, S. 186.

<sup>342</sup> Brinkmann 2008, S. 47.

Betrieb auf. Die unterirdische Trasse folgt dem Straßenverlauf der Rua Vergueiro.<sup>343</sup> Mit dem neuen Haltepunkt Vergueiro gewinnt das Grundstück hinsichtlich seiner öffentlichen Erreichbarkeit eine grundlegend neue Bedeutung im Stadtraum. Zudem entsteht direkt neben dem Grundstück die zentrale Leitstelle des zukünftigen Gesamtstreckennetzes; sie verkörpert symbolisch die neue Mitte städtischer Vernetzung.

### **Ursprung des modernen Stadtraums: Die Epoche Francisco Prestes Maia**

Das Werk des brasilianischen Stadtplaners, Theoretikers und zweimaligen Bürgermeisters São Paulos Francisco Prestes Maia markiert wichtige Momente der Entwicklung des modernen Stadtraums im zwanzigsten Jahrhundert. Dieser Prozess wird maßgeblich durch die Anpassung an die schwierigen Bedingungen der natürlichen Geografie und die Suche nach einem geeigneten öffentlichen Verkehrssystem bestimmt. Nach Maias erster Amtszeit als Bürgermeister von 1938 bis 1945 kehrt er nach 16 Jahren in das höchste städtische Amt zurück. Seine zweite Amtszeit in der Zeit von 1961 bis 1965 prägt die Stadtentwicklung der sechziger Jahre. Maias Tod 1965, ein Jahr nach Beginn der Diktatur, bildet das Ende einer Epoche der Stadt, die maßgeblich durch seinen Einfluss geprägt war.

Francisco Prestes Maia wird 1896 im Bundesstaat São Paulo geboren und schließt 1917 sein Ingenieurstudium an der Escola Politécnica da Universidade de São Paulo ab. Ein Jahr später beginnt seine berufliche Karriere im Stadtplanungsamt. Dort trifft er mit dem Ingenieur João Florence d'Ulhoa Cintra zusammen, der großen Einfluss auf Maias späteres Werk besitzt. 1927, während der Amtszeit des Bürgermeisters José Pires do Rio, entwickeln Cintra und Maia die Talsockel-Theorie, »teoria do fundo de vale«<sup>344</sup>, das wegweisende Konzept neuer Straßenverläufe in ehemaligen Flusstälern. Ab Mitte der zwanziger Jahre wird die Suche nach einem Massenverkehrssystem für São Paulo zu einer zentralen Frage. In dieser Zeit können die Investitionen in das alte elektrische Straßenbahnsystem schon nicht mehr mit dem städtischen Wachstum Schritt halten.<sup>345</sup> Die natürliche Topografie des

---

<sup>343</sup> Der genaue Verlauf und die Frage nach einer unter- oder oberirdischen Streckenführung werden seit den fünfziger Jahren kontrovers diskutiert. So ist zunächst ein Schnellbahn-System zwischen den beiden Fahrbahnen der Avenida 23 de Maio vorgesehen. Die Strecke soll auf dem Mittelstreifen zwischen den beiden Fahrbahnen geführt werden. Drei Brücken mit Zugang zu den zukünftigen Bahnsteigen wurden damals schon gebaut und existieren bis heute.

<sup>344</sup> Meyer/Grostein/Bidermann 2004, S. 86.

<sup>345</sup> Die Anfänge des Straßenbahnnetzes in São Paulo gehen auf das Jahr 1872 zurück. Die erste elektrische Straßenbahn wird im Jahr 1900 durch die Companhia Light eingeweiht.

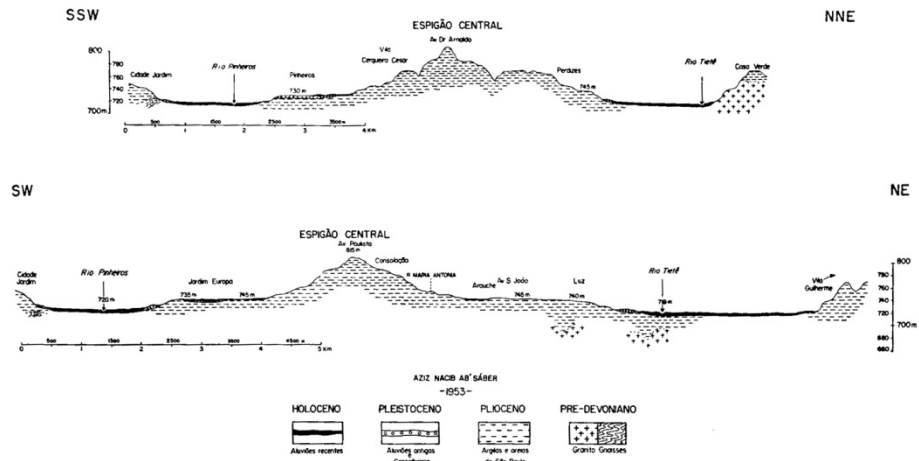


Abb. 19: Das Schema zeigt die Topografie des zentralen Höhenzugs Espigão Central. Er besitzt eine maximale Höhe von 85 Metern und teilt die Täler der beiden Hauptflüsse Rio Pinheiros (SSW/SW) und Rio Tietê (NNE/NE).



Abb. 20: Die Karte zeigt die bewegte Topografie des Stadtgebiets São Paulos. Mittig zu sehen der zentrale Höhenzug, der das Stadtgebiet über eine Länge von 14 km durchzieht.

Territoriums erschwert eine Ausweitung des bestehenden Schienensystems. Zudem beschleunigt sich der Prozess der Verbreitung des Automobils seit der Eröffnung eines Ford-Werkes in São Paulo 1915, der ersten Fahrzeugproduktion in Brasilien. 1926 wird der Vorschlag der Companhia Light zum Bau eines U-Bahnsystems<sup>346</sup> durch die Stadt zugunsten eines öffentlichen Bussystems verworfen. Die Entscheidung für das auf Straßen basierende Massentransportmittel markiert einen entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung der Stadt.

Dabei hat das System auch großen Einfluss auf den sozialen Raum. Der brasilianische Architekt und Stadtplaner Fernando de Mello Franco hebt die Zweckmäßigkeit des Systems zu jener Zeit hervor. Für Franco ermöglicht es vor allem die hohe Flexibilität, im Gegensatz zum begrenzten Radius des Straßenbahn- und Zugsystems mit festen Haltepunkten, in besonderem Maße auf die ungleichmäßige Topografie zu reagieren und mit dem damaligen Wachstum der Stadt Schritt zu halten.<sup>347</sup> Auch Raquel Rolnik zeigt in ihren Untersuchungen zur Stadtgeschichte São Paulos, dass anfangs alle Bevölkerungsschichten von dem neuen Transportsystem profitieren.<sup>348</sup> Auf der einen Seite sieht sich die Arbeiterklasse in der frühen Industrialisierungsphase mit dem Problem hoher Mieten und dem Mangel an Wohnraum im Zentrum konfrontiert. So entstehen große Wohnviertel außerhalb des zentralen Stadtgebiets, die mit Hilfe des neuen Verkehrssystems schnell und kostengünstig angebunden werden können. Auf der anderen Seite bedingt das hohe Bevölkerungswachstum eine drohende Grundstücksentwertung im Stadtzentrum. Im Interesse der Stadteliten begünstigt das neue Verkehrssystem den Prozess der Dezentralisierung und wirkt sich positiv auf den Werterhalt der Immobilien aus.

1930 veröffentlicht Maia die Studie »Estudo de um plano de avenidas para a cidade de São Paulo«<sup>349</sup> (Plano de Avenidas), ein detailliertes Stadtmodell radialer Straßen, die über Ringstraßen verbunden und konzentrisch um das Stadtzentrum herum angeordnet sind. An den Kreuzungspunkten befinden sich städtische Elemente wie Plätze und Parks. Diese sind über ein öffentliches Verkehrssystem verbunden, das auch Teile des bestehenden

---

<sup>346</sup> Der Vorschlag der Companhia Light im Jahr 1926 erfolgt im Rahmen des »Plano Integrado de Transportes«, der durch den Ingenieur Norman Wilson ausgearbeitet wird. Der Plan beinhaltet den Neubau eines U-Bahnsystems und die Neuorganisation des Straßenbahnsystems.

<sup>347</sup> Franco 2005, S. 148.

<sup>348</sup> Rolnik 2001, S. 33.

<sup>349</sup> Maia 1930.

Schienennetzes einschließt. Als Idealmodell basiert Maias idealisiertes Schema auf der Synthese vorangegangener Planungen seit Ende des neunzehnten Jahrhunderts, den realen Bedingungen des Stadtraums und Elementen einer zukünftigen Metropole.<sup>350</sup> In seinem Plan verbindet er ein an europäischen Vorbildern ausgerichtetes radiales Stadtmodell mit der amerikanischen Raumerfahrung einer grenzenlosen »Welt außerhalb der Stadtgrenzen«<sup>351</sup>. So vereint er die Idee der Stärkung des Zentrums im Gesamtsystem mit der Vorstellung einer unbegrenzten Ausdehnung, welche São Paulo bis heute prägt.<sup>352</sup>

Ein markantes Element in Maias Plano de Avenidas ist zudem die Verbindung aus Stadt- und Landschaftsraum. Diese zeigt sich in seinem Vorschlag für einen Grüngürtel entlang der Schnellstraßen an den Ufern der Flüsse Tietê und Pinheiros, des »Circuitos de Parkways«<sup>353</sup>. Maia greift hier die Überlegungen des brasilianischen Stadtplaners Francisco Saturnino Rodrigues de Brito auf, der in seinen Planungen für ein neues Sanitärsystem *Parkways* als Teil der landschaftlichen Gestaltung der Uferzonen entlang der Flüsse vorschlägt.<sup>354</sup> Obwohl die Planungen Maias für die Circuitos de Parkways nie realisiert werden, spiegelt sich das Konzept der *Parkways* in veränderter Form in der späteren Konzeption der *Avenida 23 de Maio* wider.

## New York in São Paulo

Maias Interesse am Konzept des Parkways ist maßgeblich durch die Stadtentwicklung New Yorks seit den dreißiger Jahren geprägt. Dort ist es der US-amerikanische Stadtplaner Robert Moses, der die Idee des *Parkways*<sup>355</sup>, vor dem Hintergrund der neuen Massenproduktion des Automobils, an die Anforderungen des Individualverkehrs im Maßstab der Metropole anpasst. Unter Moses wird New York zur Modellstadt der modernen

---

<sup>350</sup> Campos 2002, S. 399–400.

<sup>351</sup> Berman 2010, S. 299.

<sup>352</sup> Rolnik 2001, S. 34.

<sup>353</sup> Ebd., S. 32.

<sup>354</sup> Franco 2005, S. 157.

<sup>355</sup> Der Straßentyp des Parkway basiert auf den Überlegungen der US-Stadtplaner Calvert Vaux und Frederick Law Olmsted als Verbindung der Innenstadt mit den Parkanlagen in den Vororten. Als Präsident der Long Island State Park Commission beginnt Moses 1924 mit dem Ausbau des New Yorker Schnellstraßensystems und revolutioniert auch die Idee des Parkways. Der Henry Hudson Parkway (1934–1937) spiegelt diesen Ansatz wider. Er ist Teil des West Side Improvement-Projekts, das die West Side Line-Eisenbahntrasse in einen Tunnel verlegt und durch die neue Straße und die Erweiterung des Riverside Parks von Olmsted überbaut. Der Streckenverlauf der Straße ist in einen künstlichen Landschaftsraum eingebettet, der sich sowohl mit der Uferlandschaft des Hudson River als auch mit dem Riverside Park auf natürliche Weise verbindet.

Stadtplanung.<sup>356</sup> (Abb. 21) Moses' Werk steht jedoch auch für die Moderne als widersprüchlichen Prozess des Fortschritts und destruktiver Kräfte. Die rücksichtslose Zerstörung gewachsener Stadtstrukturen führt in den sechziger Jahren zu einem breiten politischen Widerstand.<sup>357</sup> Der *Parkway* verkörpert die Widersprüche und Gegensätze des Stadtraums jener Zeit auf besondere Weise, birgt er doch die Euphorie einer neuen Zeit-Raum-Erfahrung des Automobils als Transportmittel der neuen Mittelschicht.<sup>358</sup> In seinem Buch »All That Is Solid Melts into Air«<sup>359</sup> zeichnet der US-amerikanische Philosoph Marshall Berman das Leben Robert Moses' nach und beschreibt dessen prägenden Einfluss auf die Gestalt des sozialen Raums in seiner Heimatstadt New York. Dabei zitiert er Sigfried Giedion und dessen Versuch, den Geist dieses neuen Zeitalters zu erfassen.

»As with many of the creations born out of the spirit of this age, the meaning and beauty of the parkway cannot be grasped from a single point of observation, as it was possible from a window of the château of Versailles. It can be revealed only by movement, by going along in a steady flow, as the rules of traffic prescribe. The space-time feeling of our period can seldom be felt so keenly as when driving, the wheel under one's hand, up and down hills, beneath overpasses, up ramps, and over giant bridges.«<sup>360</sup>

Als Maia 1938 zum Bürgermeister São Paulos ernannt wird, beginnt er mit der Umsetzung seiner früheren Ideen. Dabei fällt seine erste Amtsperiode 1938 bis 1945 in die Zeit des Estado Novo unter dem Präsidenten Getúlio Vargas, der das Land diktatorisch-populistisch regiert. In dieser Zeit konkretisiert Maia seine theoretischen Ideen im Rahmen von zwei weiteren Stadtentwicklungsplänen, dem Plan »São Paulo, Metrópole do século XX« (1942) und dem »Plano urbanístico da cidade de São Paulo« (1945). Maia's erstes großes Straßenprojekt ist der Bau der Schnellstraße Avenida Nove de Julho (Avenida 9 de Julho), die

---

<sup>356</sup> Berman 2010, S. 290–312.

<sup>357</sup> Ein Beispiel dieser bürgerlichen Widerstandsbewegung Ende der fünfziger Jahre in New York sind die erfolgreichen Proteste gegen den geplanten Flächenabriss im Stadtteil Greenwich Village. In diesem Kontext entsteht auch das wegweisende Buchmanifest »Tod und Leben amerikanischer großer Städte« aus dem Jahr 1961, das die Autorin, die kanadische Bürgerrechtsaktivistin und Stadttheoretikerin Jane Jacobs, weltberühmt macht.

<sup>358</sup> Giedion 1944.

<sup>359</sup> Berman 2010.

<sup>360</sup> Giedion 1944, S. 554.



Abb. 21: New York als Modellstadt der modernen Stadtplanung: Der Henry Hudson Parkway (1934–1937) repräsentiert die Entwicklung des Parkway-Systems durch Robert Moses. Die Gestaltung der Landschaft entlang der Fahrbahnen ist Teil des Prinzips der Einbeziehung der Umgebung in die Verkehrsplanung.

das Stadtzentrum mit den westlichen Stadtgebieten verbindet.<sup>361</sup> Im Zuge der Begradigung des Flusses Tietê beginnt auch der Bau der gleichnamigen Schnellstraße Marginal Tietê. Neben einer Vielzahl von Straßen- und Brückenprojekten werden in Maías Zeit als Bürgermeister auch eine Reihe von öffentlichen Plätzen und Gebäuden gebaut. So ist er für das Projekt des Neubaus der Stadtbibliothek Biblioteca Municipal des Architekten Jacques Pilon verantwortlich, die 1942 eingeweiht wird und den Vorläuferbau der später geplanten Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro darstellt.

In den fünfziger Jahren kann Maia jedoch nicht an seine zurückliegenden politischen Erfolge anknüpfen. Mehrere Versuche einer Wiederwahl zum Bürgermeister scheitern zunächst. Die Zeit ist durch starke panamerikanische Einflüsse geprägt.<sup>362</sup> New York wird zum Vorbild des aufstrebenden São Paulos.<sup>363</sup> Im Zuge dieser Entwicklung entsteht ein Netzwerk der Nord-Süd-Eliten um die Schlüsselfiguren Nelson Rockefeller und Cicillio Matarazzo. Sie sind Teil einer Gruppe aus einflussreichen Politikern, Ingenieuren, Stadtplanern, Architekten und Museumsplanern aus New York und São Paulo, die in engem Austausch stehen und großen Einfluss auf die Stadt- und Kulturproduktion jener Zeit haben. Auch Robert Moses ist Teil dieses Netzwerks.

Im Oktober 1949 kommt Moses zum ersten Mal selbst nach São Paulo. Sein Aufenthalt dient einer Studie, die er für die International Basic Economy Corporation (IBEC), eine amerikanische Firma im Besitz Nelson Rockefellers, leitet. Der von Bürgermeister Lineu Prestes beauftragte »Plano de Melhoramentos Públicos para a Cidade de São Paulo«<sup>364</sup> untersucht die Potentiale einer zukünftigen Stadtentwicklung.

---

<sup>361</sup> Das Projekt der Schnellstraße Avenida 9 de Julho und der gleichnamige Tunnel unter der Avenida Paulista wurden von seinem Vorgänger, Bürgermeister Fábio Prado, initiiert. Aus Prados Amtszeit vollendet Maia zudem den Bau der Brücke Viaduto do Chá und das Pacaembu Stadion, vgl. José Alfredo Vidigal Pontes in der Zeitschrift Cidade, Nr. 4, DPH/SMC, 1996.

<sup>362</sup> Nord- und Südamerika stehen schon seit Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in engem kulturellem und wirtschaftlichem Austausch. Dieser intensiviert sich, als Brasilien im Verlauf des Zweiten Weltkriegs der transatlantischen Allianz gegen Deutschland beitrifft und findet seinen Höhepunkt in den fünfziger Jahren.

<sup>363</sup> Gleichwohl zeigt sich auch in Nordamerika der Enthusiasmus über die Entwicklung in Südamerika. In den USA der fünfziger Jahre verkörpert insbesondere Brasilien ein Land neuer unbegrenzter Möglichkeiten. Das Bild Brasiliens als moderne, aufstrebende Nation findet sich vielfach in der nordamerikanischen Kulturpraxis der vierziger und fünfziger Jahre wieder. Beispiele dieser Entwicklung sind die wegweisende Ausstellung »Brazil builds« im Museum of Modern Art in New York im Jahr 1943 oder das Buch »Breakfast at Tiffany's« von Truman Capote aus dem Jahr 1958.

<sup>364</sup> Anelli 2007, S. 4.



Moses zeigt sich beeindruckt von São Paulo als eine der weltweit führenden Industriestädte und spricht von »São Paulo als New Yorks stärkstem Rivalen«<sup>365</sup>. Die Ergebnisse der Studie werden 1950 präsentiert. Ein besonderer Fokus ist die Untersuchung zukünftiger Nutzungen der jüngst durch die Begradigung des Flusses Pinheiros gewonnenen neuen Gebiete. Moses schlägt eine Dreiteilung der Nutzung in Industrie, Freizeit und Wohnen vor. Im Verhältnis zum rasanten Wachstum der Stadt sieht er besonders die Angebote für Freizeit und Erholung als verbesserungsbedürftig an. Mit der Empfehlung zur Anlage von öffentlichen Parks, Spielplätzen und Sporteinrichtungen tragen seine Vorschläge maßgeblich zum Bau des Ibirapuera Parks bei, dessen Planung im Jahr 1951 beginnt.

Noch im selben Jahr wird Moses ein zweites Mal in São Paulo tätig. Lúcio Costa beauftragt ihn erneut mit der Ausarbeitung eines Stadtentwicklungsplans, dem »Program of Public Improvement for São Paulo«. Die Ergebnisse dieser Untersuchung konkretisieren die Vorschläge der vorangegangenen Studie. Mit dem Ziel einer Verschiebung der Grenzen des Stadtraums folgt der neue Plan der Idee einer Entwicklung im Maßstab des Metropolenraums und beinhaltet auch den Zugang zu den Stränden der Hafenstadt Santos. Dabei unterstreicht er die Bedeutung einer Verknüpfung der städtischen mit der überregionalen Verkehrsinfrastruktur des Bundesstaats. Bezugnehmend auf die Ideen Maias schlägt Moses ein neues System unabhängiger kreuzungsfreier Schnellstraßen vor. Diese bilden jedoch keine städtischen Boulevards, wie in Maias Plano de Avenidas, sondern sind unabhängig von der bestehenden Infrastruktur geplant. Neben radialen Schnellstraßen, die das Zentrum mit den Vororten verbinden, beinhaltet Moses' Vorschlag auch einen Straßenring, der die Flusstäler des Tietê und Pinheiros einschließt.

Moses' Überlegungen finden ein geteiltes Echo in der lokalen Stadtdebatte der fünfziger Jahre in São Paulo.<sup>366</sup> Sie stoßen auf Kritik in der Architektenschaft, die dem steigenden nordamerikanischen Einfluss ablehnend gegenüber steht. Robert Moses' Empfehlungen bekräftigen jedoch bestehende Planungen wichtiger Infrastrukturprojekte der fünfziger und sechziger Jahre. Sein Augenmerk auf die Bedeutung der Schnellstraßen Marginais Tietê und Pinheiros für das zukünftige Gesamtsystem des Stadtraums gibt einen entscheidenden Impuls zu deren Realisierung bis Anfang der siebziger Jahre.

---

<sup>365</sup> Brief Robert Moses an Neal T. Childs, 28. April 1950, Robert Moses Papers, Box 36, New York Public Library, Manuscript and Archives Division.

<sup>366</sup> Anelli 2007, S. 4.

### 3.2 1960er: Kontinuität im Stadtraum

#### Ende und Kontinuität der Epoche Francisco Prestes Maia

Der brasilianisch-nordamerikanische Kulturaustausch hat großen Einfluss auf das Werk Prestes Maias. Dies zeigt sich in einer Reihe von Planungen im Bundesstaat São Paulo, in die Maia seit Anfang der fünfziger Jahre involviert ist. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang sein Stadtentwicklungsplan für Santos, der »Plano Regional de Santos«<sup>367</sup> aus dem Jahr 1950. Dieser umfasst neben der Erweiterung des Stadtzentrums in Form einer Idealstadt Nova Santos auch einen neuen Zugang zu den Stränden in der Bucht von Santos. Auch Maias visionärer Vorschlag für die Gestaltung der Halbinsel »Ilha Porchat« als öffentlicher Park weist Referenzen an Moses' Projekt für den Jones Beach State Park auf, dessen Werk er in seiner Arbeit lobend hervorhebt.<sup>368</sup> Moses' wegweisende Anlage aus dem Jahr 1929 repräsentiert die Idee eines neuen öffentlichen Raums, der sich »radikal von allen bisher bekannten Formen unterscheidet«<sup>369</sup>. Die Größe des Projekts, eines Strands für eine halbe Million Besucher, spiegelt die Freiheit eines grenzenlosen urbanen Raums wider.

Von entscheidender Bedeutung für Maia ist zudem Moses' Empfehlung für den Bau eines U-Bahnsystems in São Paulo. Im Jahr 1956 präsentiert Maia die Studie eines zukünftigen Schnellbahnsystems, das Sistema de Transporte Rápido Metropolitano.<sup>370</sup> Die Idee unterstreicht sein neuerliches Engagement in der Suche nach einem adäquaten Massentransportsystem für die Metropole. Das Thema trifft auf großes öffentliches Interesse und ist einer der ausschlaggebenden Gründe für die Wiederwahl Maias zum Bürgermeister Anfang der sechziger Jahre. In seiner zweiten Amtszeit 1961 bis 1965 wird Maia als Abgeordneter der Partei União Democrática Nacional (UDN) demokratisch gewählt. In dieser Zeit hat er entscheidenden Einfluss auf die Arbeiten zum Ausbau der Schnellstraßen Marginais Tietê und Pinheiros, die Fertigstellung der Schnellstraße Avenida 23 de Maio und die Idee der Avenida Faria Lima. Im Jahr 1963 gibt Maia den ausschlaggebenden Impuls zur Planung des U-Bahnsystems Metrô São Paulo. Fast vierzig Jahre nach der Entscheidung für

---

<sup>367</sup> Maia 1950.

<sup>368</sup> Ebd., S. 210.

<sup>369</sup> Berman 2010, S. 296.

<sup>370</sup> Anelli 2007, S. 4.

ein auf Straßen basierendes öffentliches Verkehrssystem findet die lange Suche nach einem geeigneten Massenverkehrssystem für São Paulo ein Ende.

Die Ironie des Schicksals will es, dass Maias zweite Amtszeit als Bürgermeister wieder in eine Diktatur mündet. Trotz des politischen Umbruchs bleibt er jedoch ein weiteres Jahr im Amt und beendet sein Mandat am 7. April 1965. Maia verstirbt überraschend drei Wochen später, am 26. April 1965. Die Impulse seiner Arbeit wirken noch weit über seinen Tod hinaus und prägen die Stadtentwicklung der sechziger und siebziger Jahre.

### **Ein Parkway in São Paulo: Der Bau der Avenida 23 de Maio**

Politisch repräsentiert der Bau der Avenida Vinte e Tres de Maio (Avenida 23 de Maio) die Entwicklung des *Vetor sudoeste*<sup>371</sup>. Damit unterstreicht die Streckenführung die zunehmende wirtschaftlich-kulturelle Bedeutung des südwestlichen Stadtgebiets. Das Projekt an sich ist ein komplexer Prozess, der sich über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten erstreckt und »die Moderne als widersprüchlichen Prozess des Fortschritts und destruktiver Kräfte«<sup>372</sup> zeigt. Es steht einerseits für die vollständige Zerstörung der ortstypischen Geografie aus lokalen Wasserläufen, die über Jahrhunderte ein wichtiger Teil des kollektiven Gedächtnisses der Stadt waren. Andererseits verkörpert die Straße die außergewöhnliche Entwicklung des modernen Stadtraums in São Paulo. So hebt der Architekt und Stadtplaner Antônio Claudio Fonseca den besonderen Charakter der Straße als Teil eines gestalteten Landschaftsraums und stadträumliches Glanzstück hervor.<sup>373</sup> (Abb. 22,23)

Auch Luiz Telles erinnert sich an seinen ungetrübten Eindruck der neuen Schnellstraße und beschreibt die Landschaftsgestaltung auf dem Weg vom Flughafen ins Zentrum – entlang des Ibirapuera Parks und der Avenida 23 de Maio – als wichtige Inspiration für die Idee der Gartenfassade des Centro Cultural São Paulo. Die Wiederherstellung der nach den Bauarbeiten der U-Bahn versehrten Landschaft durch die Idee der in den Hang gebauten Zentralbibliothek ist für die Architekten ein natürlicher Impuls:

---

<sup>371</sup> Rolnik 2001, S. 52.

<sup>372</sup> Berman 2010.

<sup>373</sup> Fonseca 2010, S. 5.

»Foi o terreno, então uma coisa completamente depauperada e com a questão do terreno vem um certo olhar glamoroso por São Paulo, porque eu lembro que a gente sempre comentava que o fato de ir para o aeroporto e voltar era muito satisfatório, porque era uma parte que sempre foi bem cuidada, aqui talvez pela própria aproximação do aeroporto [...]. Então é um encantamento ver os taludes, as plantas, as árvores, as plantas florescendo, de repente passava pelo parque do Ibirapuera, um ambiente favorável e nós estávamos na 23 de Maio. Por que não tentar resgatar estes taludes? Porque é a paisagem que está aí, não tem grande invenção nem nada, e uma reconstrução, e a questão da não verticalização que não se queria, é a questão do programa caber. E por que não acomodar a biblioteca neste buraco?»<sup>374</sup>

Es war doch die Frage des damals völlig verwüsteten Grundstücks und ein gewisser glamouröser Blick auf São Paulo. Ich kann mich daran erinnern, dass wir immer darüber sprachen, welche Genugtuung der Hin- und Rückweg zum Flughafen in uns erweckte, weil dieser Teil der Stadt stets gut gepflegt war, vielleicht durch die Nähe zum Flughafen [...]. Es war eine Freude die begrünten Hänge zu sehen, die Pflanzen, die blühenden Bäume, dann fuhr man plötzlich durch den Ibirapuera Park, und das alles auf der Avenida 23 de Maio. Warum sollten wir also nicht versuchen, den Hang des Tals wiederherzustellen? Es ist doch die Landschaft, die sich hier zeigt, ohne großen Einfluß der Bebauung, eine Wiederherstellung der ursprünglichen Landschaft, eine Frage der Nicht-Vertikalisierung, die wir ja nicht wollten, und des passenden Programms. Warum sollten wir die Bibliothek nicht in diese Lücke bauen?

Während die Entstehungsgeschichte der Avenida 23 de Maio die »grundsätzlichen Probleme der Stadtentwicklung und der Modernisierung des Territoriums«<sup>375</sup> aufzeigt, nehmen die städtebauliche Idee, Raumtypologie und landschaftliche Gestaltung eine Sonderstellung in der Evolution des urbanen Raums ein. Die Avenida wird über einen Zeitraum von 18 Jahren in mehreren Abschnitten gebaut. Der Streckenverlauf führt aus dem Anhangabaú-Flusstal durch das Itororó-Flusstal über den Höhenrücken der Avenida Paulista hinunter zum Ibirapuera Park und im weiteren Verlauf unter anderem Namen bis zum Congonhas Flughafen. Das Straßenprojekt wechselt mehrmals den Namen. Zunächst wird das Projekt unter der Bezeichnung »Avenida Itororó« bekannt. Als solche findet es auch in

---

<sup>374</sup> Telles 2009, S. 13. Übersetzung des Verfassers.

<sup>375</sup> Meyer/Grostein/Bidermann 2004, S. 86.



Prestes Maias Plano de Avenidas aus dem Jahr 1930 Erwähnung. Das Projekt ist Teil des Y-Modells, das den Bau der beiden Straßen Avenida 9 de Julho und Avenida 23 de Maio in ehemaligen Flusstälern vorsieht.

Die zweite Namensgebung »Avenida Anhangabaú« geht ebenfalls auf einen Vorschlag Prestes Maias während seiner ersten Amtszeit als Bürgermeister zurück. Sie zeigt die zunehmende Bedeutung des geplanten Straßenprojekts zu Anfang der vierziger Jahre und unterstreicht die hohe historische Bedeutung des Anhangabaú-Tals als Ort öffentlicher Repräsentation in der Entwicklung des Stadtzentrums. Das damalige Projekt sieht die Verlängerung des Anhangabaú-Parks als *Parkway* bis zur Avenida Paulista vor. Der Verlauf der Avenida entspricht noch nicht der endgültigen Streckenführung, da der Ibirapuera Park noch nicht existiert und die neue Straße zunächst auf dem Höhenrücken der Avenida Paulista endet. Jedoch taucht zu diesem Zeitpunkt zum ersten Mal die Idee einer Schnellstraße als Teil eines gestalteten Landschaftsraums auf. Die endgültige Benennung »Avenida Vinte e Tres de Maio«<sup>376</sup> erfolgt im Jahr 1954.<sup>377</sup> Der Zeitpunkt markiert den Beginn der vollständigen Kanalisierung des Itoiroró, der damals einen der letzten natürlichen Wasserläufe im Kerngebiet der Stadt bildet. Die öffentliche Diskussion zeigt die besondere Bedeutung des historischen Wasserlaufs im kollektiven Gedächtnis der Stadt. So findet man den ursprünglichen Namen »Avenida Itoiroró« trotz der Neubenennung noch bis in die sechziger Jahre in der Berichterstattung der Tagespresse.<sup>378</sup>

Die Bauarbeiten beginnen 1951. Obwohl bis 1954 lediglich der Anschluss an die Avenida 9 de Julho, ein 200 Meter langes Teilstück von der Praça da Bandeira bis zur ersten Brücke, dem Viaduto Dona Paulina, fertiggestellt wird, existieren zu jener Zeit schon Pläne des heutigen Streckenverlaufs bis zum im selben Jahr eröffneten Ibirapuera Park. Die damalige Planung sieht auch, entsprechend Maias früherer Studie (Sistema de Transporte Rápido Metropolitano), die Trassenführung eines Schnellbahnsystems auf dem Mittelstreifen zwischen den Fahrbahnen vor. Dabei sind die Bahnsteige von den Straßenbrücken aus zugänglich. Obwohl der Schienenverlauf in der geplanten Form später

---

<sup>376</sup> Der Name »Avenida 23 de Maio« erinnert an das historisch bedeutende Datum des 23. Mai 1932, an dem im Rahmen der Proteste für eine neue brasilianische Verfassung die Studenten Martins, Miragaia, Dráusio und Carmago zu Tode kommen.

<sup>377</sup> Lei Ordinária de São Paulo/SP, Nr. 4473 vom 22. 5. 1954.

<sup>378</sup> (19 de julho de 1960) »O avanço da Itoiroró«. Folha de São Paulo (11118): 13. São Paulo: Empresa Folha da Manhã S. A.

verworfen wird, werden die Zugänge zu den Bahnsteigen im Rahmen der Brückenbauten verwirklicht und existieren bis heute.

Als *Parkway* wird die Schnellstraße über ihre gesamte Länge als künstlicher, parkähnlicher Landschaftsraum ausgebildet. Die Planungen der 80 Meter breiten, achtspurigen Straße schließen 19 Meter breite Bepflanzungstreifen zu beiden Seiten ein. Die landschaftsarchitektonische Gestaltung der Strecke umfasst auch die Begrünung des Mittelstreifens zwischen den Fahrbahnen, entlang der geplanten Schnellbahntrasse. Durch die Bepflanzung mit einheimischen Bäumen entsteht der Eindruck der Kontinuität der Landschaft von einer Seite des Tals zur anderen. Im Laufe der Jahreszeiten verändert diese ihr Erscheinungsbild durch unterschiedliche Blütezeiten und Farbigkeiten.

Mitte der fünfziger Jahre kommen die Arbeiten zu einem vorläufigen Stillstand und werden erst 1958, im Zuge der Verabschiedung des Stadtentwicklungsplans »Plano Das Vias Expressas Diametrais Urbanas« wieder aufgenommen. Aufgrund rasant steigender Kosten für die Enteignung anliegender Grundstücke gehen sie jedoch nur langsam voran. 1960 verabschiedet das Stadtparlament ein neues Gesetz zur vereinfachten Enteignung der an die geplante Trassenführung angrenzenden privaten Gärten und Hinterhöfe.

Als Prestes Maia 1961 seine zweite Amtszeit als Bürgermeister antritt, gewinnt das Projekt wieder an Fahrt. Die Realisierung wird zudem durch zur Verfügung stehende Bundesmittel zum Ausbau des Sanitärsystems in São Paulo beschleunigt. 1967 erreichen die Bauarbeiten schließlich den Scheitelpunkt des Höhenzugs der Avenida Paulista. Anfang desselben Jahres wird der erste, 1,4 km lange Straßenabschnitt zwischen der Avenida 9 de Julho und der Brücke Viaduto Pedroso für den Verkehr freigegeben. Die Fertigstellung des letzten Teilstücks hinunter zum Ibirapuera Park erfolgt in der Zeit von 1965 bis 1969, nach Beginn der Diktatur. Um die Eröffnung noch in seinem letzten Amtsjahr zu ermöglichen, treibt Maias Nachfolger, Bürgermeister José Vicente Faria Lima, die Bauarbeiten mit starkem politischem Druck voran. Die Eröffnung der Avenida 23 de Maio findet am 25. Januar 1969 statt.

Es bleibt festzuhalten, dass die ursprüngliche Vision Prestes Maias, eine Landschaftsgestaltung als Erweiterung des Anhangabaú-Tals bis zur Avenida Paulista, schlussendlich Wirklichkeit wurde. Darüber hinaus hebt Maias Lebenswerk die Avenida 23

de Maio als erster und einziger *Parkway* São Paulos hervor. Dieser bildet die Kontinuität des Anganhabaú-Tals als Erweiterung des symbolischen Raums öffentlicher Repräsentation des historischen Stadtzentrums und unterstreicht damit die besondere Bedeutung des Ortes für die Wahl des Grundstücks für das zukünftige Centro Cultural São Paulo.

### **3.3 1970er: Stadtraum zwischen Modernisierung und Legitimation**

#### **Modernisierung des Stadtraums: Stadtentwicklungspläne und Flächennutzungs-gesetzgebung**

In São Paulo bildet insbesondere die Modernisierung des Stadtraums ein wichtiges Instrument staatlicher Legitimation während der Diktatur.<sup>379</sup> Dies belegen die hohen Investitionen in die öffentliche Infrastruktur und den Ausbau des Straßen- und Transportsystems als auch Anzahl und Intensität der Planungen. Ausdruck dieser Entwicklung sind auch neue städtische Verwaltungsstrukturen wie das Stadtplanungsamt Empresa Municipal de Urbanização (EMURB), gegründet 1971 durch Bürgermeister Figueiredo Ferraz, oder die Abteilung für Wohnungsbau und Entwicklung Secretaria de Habitação e Desenvolvimento, gegründet durch Bürgermeister Setúbal. Die Stadtplanung jener Zeit ist durch die Kontinuität historisch erprobter Planungsinstrumente wie Stadtentwicklungspläne (Plano Diretor) und Flächennutzungs-gesetzgebung (Zoneamento) geprägt. Ihre Qualität in den sechziger und siebziger Jahren stellt durchaus eine Neuerung dar. So weist die brasilianische Architektin und Stadtplanerin Raquel Rolnik darauf hin, dass zum ersten Mal in der Geschichte der Stadt Konzeptionen und Gesetze im Maßstab des gesamten Stadtgebiets erstellt werden.<sup>380</sup> Der Zeitraum von 1968 bis 1972 bildet einen besonders interessanten Abschnitt. In kurzer Folge werden drei große Stadtentwicklungspläne erarbeitet: der »Plano Urbanístico Básico« (PUB), der »Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado« (PDDI) und der »Plano de Vias Expressas e Arteriais«. Zudem wird das folgenreiche Gesetz zur Flächennutzung »Lei Geral de Zoneamento« verabschiedet. Mit Beginn der siebziger Jahre zeigt sich die Diskrepanz zwischen Utopie und

---

<sup>379</sup> Motta 2014, S. 55.

<sup>380</sup> Rolnik 2001, S. 49.



Wirklichkeit in der Stadtentwicklung besonders deutlich. Die Vision eines modernen Stadtraums, der die ganze Bevölkerung einbezieht, verliert im Verlauf der siebziger Jahre immer mehr an politischer Glaubwürdigkeit.

Der erste »Plano Urbanístico Básico« (PUB)<sup>381</sup> aus dem Jahr 1968 wird durch Bürgermeister José Vicente de Faria Lima in Auftrag gegeben. Eine Arbeitsgruppe aus US-amerikanischen und brasilianischen Planungsbüros erarbeitet eine umfassende Studie zur zukünftigen Entwicklung São Paulos. Auf Seiten der brasilianischen Büros sind auch die Architekten und Stadtplaner Joaquim Guedes und Jorge Wilhelm beteiligt. Mit dem Vorschlag für ein neues Netz orthogonal verlaufender Schnellstraßen im Abstand von fünf Kilometern im gesamten Stadtgebiet erscheint der PUB im Rückblick in großen Teilen utopisch. Jedoch umfasst er eine Reihe von Aspekten, die in der späteren Stadtentwicklung Bedeutung erlangen. Er definiert das historische Zentrum weiterhin als zentrales Ordnungssystem mit lokalen Unterzentren, vor allem im südwestlichen Stadtgebiet. Diese sind über ein neues U-Bahnsystem verbunden. Bemerkenswert ist hier die Bedeutung der zukünftigen Ost-West-Linie als wichtigste Verbindung des neuen Systems. Interessant ist, dass diese schon in der Ursprungsplanung im Jahr 1968 als am stärksten frequentierte Linie prognostiziert wird. Zudem ist die Idee der »Corredores de Atividades Múltiplas«<sup>382</sup> entlang der U-Bahntrassen bemerkenswert. Diese 600 Meter breiten Korridore entlang der U-Bahntrassen bilden Gebiete hoher Wohndichte und konzentrieren an den Bahnhöfen Büros und kommerzielle Nutzungen. Im Verlauf der siebziger Jahre wird das Konzept sowohl im PDDI als auch in mehreren Studien der Empresa Municipal de Urbanização de São Paulo (EMURB) und der Coordenadoria de Gestão de Pessoas (COGEP) aufgegriffen. Die Bedeutung der Corredores de Atividades Múltiplas zeigt sich auch für die Geschichte des Grundstücks des späteren Centro Cultural São Paulo. Trotzdem bleibt der PUB zu seiner Zeit eine theoretische Studie ohne öffentliche Visibilität. Er erreicht nie das Stadtparlament und wird in der nachfolgenden Legislatur ignoriert.<sup>383</sup> Der zweite<sup>384</sup> und der dritte Entwicklungsplan, der »Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado« (PDDI) aus dem Jahr 1971 und der

---

<sup>381</sup> Anelli 2007, S. 1.

<sup>382</sup> Ebd., S. 8.

<sup>383</sup> Villaça 2004, S. 153.

<sup>384</sup> Der Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado (PDDI) aus dem Jahr 1971 wird zwar unter Bürgermeister Paulo Maluf (Amtszeit 1969–1971) in Auftrag gegeben, jedoch erst nach Amtsantritt des Bürgermeisters Figueiredo Ferraz fertiggestellt.

»Plano de Vias Expressas e Arteriais« aus dem Jahr 1972, fallen in die Amtszeit des Bürgermeisters Figueiredo Ferraz von 1971 bis 1973. Beide Pläne werden von der Stadt ausgearbeitet, unterscheiden sich aber grundlegend. Die große Neuerung des PDDI ist die der Planung zugrunde liegende Idee der Metropolregion São Paulo, eines zukünftigen Großraums mit 20 Millionen Einwohnern. Dabei verspricht die Idee eine zukünftige Metropole, deren Einwohner sich »harmonisch und ohne Hindernisse im Stadtraum bewegen«<sup>385</sup>. Die Vision einer Stadt für alle Bürger macht den PDDI zum idealen Instrument öffentlicher Legitimation, denn er entsteht zu einer Zeit, in der die wirklichen Probleme des Wachstums an der Peripherie bereits außer Kontrolle geraten sind.<sup>386</sup> Der »Plano de Vias Expressas e Arteriais« hingegen verwirft jede Utopie der vorangegangenen Planungen. Pragmatisch vertieft er »die Analyse des Straßensystems des PUB insbesondere hinsichtlich des bestehenden Straßennetzes aus dem Jahr 1968«<sup>387</sup>. Damit besitzt er eine große Bedeutung für den Ausbau der Schnellstraßen Avenidas Marginais Tietê und Pinheiros und die Erweiterung des überregionalen Straßennetzes.

Auch zeigen Abstimmungsschwierigkeiten in den zuständigen Planungsinstanzen, dass der Charakter der Entwicklungspläne jener Zeit selbst intern nicht als konkrete Planung wahrgenommen wird.<sup>388</sup> Die Erarbeitung des PDDI ist in dieser Hinsicht beispielhaft, da andere städtische Planungsabteilungen wie die für den Bau der Metrô verantwortliche »Companhia do Metropolitanode São Paulo« (CMSP) die im PDDI vorgeschlagene Trassenführung der zukünftigen U-Bahnlinien ignorieren.<sup>389</sup> In der Geschichte der Stadtentwicklungspläne São Paulos ist der PDDI der einzige jemals vom Stadtparlament beschlossene Plan. Auf dem Höhepunkt der politischen Repression, unter der Gefahr des Mandatsentzugs für alle Abgeordneten, erscheint jedoch auch dieses Alleinstellungsmerkmal mehr als fraglich. Nach Rolnik konnte »keiner der großen Pläne für São Paulo die städtische Entwicklung im Geringsten beeinflussen. Ihr Wesen war in hohem Maße technokratisch, weit entfernt von den eigentlichen Konflikten des urbanen Raums und abhängig von den lokalen politischen Interessen in den Stadtgebieten.«<sup>390</sup> Villaça unterstreicht diese Ansicht, für ihn zeigt sich deutlich, dass »Modernisierung, Rationalität und Technokratie nicht automatisch

---

<sup>385</sup> Rolnik 2001, S. 54.

<sup>386</sup> Ebd.

<sup>387</sup> Anelli 2007, S. 1.

<sup>388</sup> Villaça 2004, S. 153.

<sup>389</sup> Ebd.

<sup>390</sup> Rolnik 2001, S. 56.

in der Lage sind, Antworten auf die wirklichen Bedürfnisse der Bevölkerung zu geben. Ganz im Gegenteil werden sie oftmals dazu benutzt, diese Bedürfnisse zu überdecken und verhindern, Lösungen zu finden.«<sup>391</sup>

Im Gegensatz zu den Stadtentwicklungsplänen besitzt das Instrument der Flächennutzungspläne seit seiner Einführung in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts großen Einfluss auf die Entwicklung der Stadt.<sup>392</sup> Das Gesetz »Lei de Zoneamento für São Paulo« ist eine Bauvorschrift der Stadtverwaltung, die verbindlich die Art der Nutzung, die Nutzungsintensität und die physische Form der Bebauung regelt. Der brasilianische Architekt und Stadtplaner José Nery da Silva hat die Geschichte der Flächennutzungsgesetze in São Paulo untersucht. Er kommt zu dem Ergebnis, dass seit den ersten regulativen Gesetzen für den Stadtraum Flächennutzungsbestimmungen immer dazu dienten, die »gesellschaftspolitischen und ökonomischen Ziele der Eliten zu stärken«<sup>393</sup>.

Lange Zeit umfasst die Flächennutzungsgesetzgebung nur »einzelne Stadtviertel oder Straßenzüge«<sup>394</sup>. Das neue Gesetz »Lei Geral de Zoneamento« aus dem Jahr 1972 verschärft die »Charakteristika der Ausgrenzung in der städtebaulichen Gesetzgebung«<sup>395</sup>, indem es zum ersten Mal auf den gesamten Stadtraum angewendet wird. Problematisch ist dabei, dass es damit den Status quo eines historischen Prozesses der Ausgrenzung festschreibt. Raquel Rolnik argumentiert, dass zu diesem Zeitpunkt bereits »70 % des Stadtgebiets durch Gebiete vornehmlicher Wohnnutzung der mittleren und unteren Einkommensklassen geprägt sind, deren Flächennutzung nun auf eine Mischnutzung mit geringer Dichte beschränkt wird«<sup>396</sup>. Neue Bautypologien hinsichtlich zukünftiger erweiterter Nutzungen oder baulicher Potentiale werden so grundsätzlich ausgeschlossen.

Auffällig ist zudem, dass während der Diktatur auch die Anzahl der verabschiedeten Ausnahmeregelungen zur Flächennutzung sprunghaft zunimmt. Nery untersucht die Gesetzgebung in diesem Zeitraum und kommt zu dem Ergebnis, dass zwischen 1964 und 1972 18 Gesetze, hingegen zwischen 1972 und 1984 62 Änderungsanträge genehmigt

---

<sup>391</sup> Villaça 2004, S. 155.

<sup>392</sup> Rolnik 2001, S. 48.

<sup>393</sup> Nery 2002, S. 296.

<sup>394</sup> Villaça 2004, S. 154.

<sup>395</sup> Nery 2002, S. 299.

<sup>396</sup> Rolnik 2001, S. 49.

werden.<sup>397</sup> Dies lässt sich auf der einen Seite durch die Zunahme der urbanisierten Fläche erklären, auf der anderen Seite zeigt es ein deutliches Engagement seitens der Stadtverwaltung. Die Mehrzahl der Ausnahmeregelungen entfällt dabei auf die Stadtteile der oberen Mittel- und Oberschicht im Bereich des »vetor sudoeste«, des südwestlichen Stadtgebiets. Durch die Beschränkungen auf bestimmte Wohntypologien in diesen Gebieten wird sozialer Wohnungsbau für gesellschaftlich benachteiligte Gruppen der Bevölkerung ausgeschlossen. Die neue Gesetzgebung unterstützt damit vor allem die Interessen des Immobilienmarktes. Überall wo die städtische Realität den Interessen des Marktes fortan im Wege steht, bildet das »Lei Geral de Zoneamento« die gesetzliche Grundlage zum Ausschluss unerwünschter Bevölkerungsgruppen. So begünstigt die Zeit der siebziger Jahre die Entstehung eines Immobilienmarktes, der durch die Interessen großer Bauunternehmen gelenkt wird. Jene Zeit stellt den Beginn des Systems aus Korruption und politischer Einflussnahme dar, der die Stadtentwicklungspolitik in São Paulo in den folgenden Jahrzehnten maßgeblich prägen wird.

Im Laufe der siebziger Jahre verliert die Politik der Modernisierung zunehmend an Kontur und wird immer mehr zum Ausdruck der persönlichen Ambitionen der jeweiligen Amtslegislaturen. Dabei geht der innovative Charakter verloren, den die vorhergehenden Planungen der sechziger Jahre repräsentieren. Keiner der Stadtentwicklungspläne jener Zeit erfasst das Potential der Eröffnung der Avenidas Marginais Tietê und Pinheiros im Jahr 1970 für die zukünftige Stadtentwicklung in vollem Maße. Dies zeigt, wie stark die Protagonisten jener Zeit noch durch die vorangegangene Epoche der Stadtplanung beeinflusst sind. So erscheint die Kritik Raquel Rolniks und Flávio Villas an der Praxis der Stadtentwicklungspläne als berechtigt. Es ist offensichtlich, dass jede neue Legislatur einen eigenen Plan ausarbeiten lässt, der mehr oder weniger nichts mit dem vorherigen zu tun hat. Dies zeigt die Problematik solcher Planungen und unterstreicht das wirkliche Ziel, öffentliche Aufmerksamkeit zu erzeugen und Verwaltungsstrukturen zu legitimieren. Mit der Festschreibung des Status quo im Jahr 1972 durch die Gesetzgebung bzgl. der Flächennutzung wird eine dynamische Entwicklung des Stadtraums verhindert.

---

<sup>397</sup> Nery 2002.

## Sozialer Bruch im Stadtraum: Der Vetor sudoeste

Das Phänomen des »Vetor sudoeste«<sup>398</sup> bzw. des »Quadrante sudoeste«<sup>399</sup> repräsentiert den Prozess der Verschiebung des zentralen Stadtgebiets in Richtung Südwesten.<sup>400</sup> Durch die Verlagerung von Arbeit, Freizeit, Kultur und Wohnen der politisch und wirtschaftlich dominanten Bevölkerungsgruppen verliert das historische Stadtzentrum seit den sechziger und siebziger Jahren zunehmend an Bedeutung. In der Zeit der Diktatur wird dieser Prozess durch die Politik der Modernisierung des Stadtraums stark beschleunigt.

Die Entwicklung des *Vetor sudoeste* kündigt sich schon in den vierziger Jahren mit der städtebaulichen Verdichtung der Avenida Paulista an. Seit den fünfziger Jahren vollzieht sich dann eine starke Verlagerung des gehobenen Einzelhandels und der kulturellen Angebote aus dem alten Zentrum in dieses Gebiet. Markanter architektonischer Ausdruck jener Zeit ist das Gebäude des Conjunto Nacional, erbaut von dem Architekten David Libeskind im Jahr 1954. Im Zuge dieses Prozesses wird auch die Rua Augusta als Verbindung zwischen dem alten Zentrum und der Avenida Paulista stark aufgewertet. Ihre Blütezeit mit zahlreichen Luxusgeschäften und Lichtspielhäusern erlebt die Rua Augusta in den siebziger Jahren. Die Avenida Paulista wird als internationales Handels- und Finanzzentrum zum wichtigsten Unterzentrum der Stadt. So entsteht eine neue Form von Zentralität, die vollständig mit der Idee der ringförmig um einen Mittelpunkt wachsenden Stadt bricht. Die Typologie des linearen Zentrums, die starke bauliche Vertikalisierung entlang einer wichtigen städtebaulichen Achse, wird zur Leitidee einer privatwirtschaftlich gelenkten Immobilienpolitik.<sup>401</sup>

Im Zuge der Kanalisierung des Flusses Rio Pinheiros beschleunigt sich die Entwicklung des *Vetor sudoeste* seit den sechziger Jahren. Die neuen Verkehrswege ermöglichen die Erschließung bisher entlegener Stadtgebiete für den Immobilienmarkt der Mittelklasse. Die Stadtteile Pinheiros, Jardins, Itaim Bibi und Ibirapuera erfahren eine starke Aufwertung und Wertsteigerung. Die Eröffnung der Avenida 23 de Maio als Hauptverbindung zum Flughafen Congonhas und der Bau der Avenidas Marginais Tietê und Pinheiros entlang der Flüsse

---

<sup>398</sup> Fonseca 2010, S. 5.

<sup>399</sup> Villaça 2004, S. 150.

<sup>400</sup> Rolnik 2001, S. 52.

erzeugen eine neue Dynamik. Ihr Ausbau fällt größtenteils in die Zeit der Diktatur und bewirkt starke Impulse für das städtische Wachstum, die vorher nur das Schienensystem gegeben hatte. Zwar beginnen die Bauarbeiten schon 1950 – eine Fahrbahnseite der Avenida Marginal Tietê wird schon im Jahr 1957 fertiggestellt –, doch wird das Gesamtprojekt erst nach 1964 mit hohem politischem Druck vorangetrieben. Im Jahr 1970 werden die Kernverläufe beider Straßen eröffnet. Die mehrspurigen Schnellstraßen bilden ein neues Ordnungssystem im Stadtgebiet. Ihre Fertigstellung vervollständigt das bestehende Verkehrsnetz im Gesamtterritorium. Franco unterstreicht die Bedeutung dieses Moments. In seiner Untersuchung zum Einfluss der Flussräume auf die Entwicklung der Stadtstruktur São Paulos »A construção do Caminho« hebt er die Avenidas Marginais als »neue offene Grenze«<sup>402</sup> hervor. Dabei besitzen die Avenidas Marginais in doppelter Hinsicht entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des Stadtraums: Als innerstädtische Magistralen haben sie eine wichtige Bedeutung für das überregionale Verkehrsnetz. Sie schaffen die neue infrastrukturelle Voraussetzung zur fortan weiteren Ausdehnung des Stadtgebiets.<sup>403</sup> Zudem bilden sie einen »neuen Zugang zur Stadt«<sup>404</sup> und zu den einzelnen Stadtbezirken entlang der Flüsse. Die neue Flexibilität führt zu einer Verdichtung der Stadtgebiete<sup>405</sup> und bildet ein starkes Beschleunigungsmoment für die Entwicklung des *Vetor sudoeste*. In der Folge entstehen wichtige neue Unterzentren<sup>406</sup> wie die Avenida Brigadeiro Faria Lima und die Avenida Engenheiro Luís Carlos Berrini, die ebenfalls der Typologie des linearen Zentrums folgen. Die neue Urbanität zeigt sich auch in Form neuer Programme für »Transport, Handel, Freizeit und Kultur«<sup>407</sup>. Bürokomplexe, Einkaufs- und Veranstaltungszentren sind der architektonische Ausdruck des *Vetor sudoeste*.<sup>408</sup> Die Entstehung der ersten Einkaufszentren seit Mitte der sechziger Jahre schafft neue Formen des Kauf- und Freizeitverhaltens. Doch erst die Eröffnung des Shopping Centers Ibirapuera im Jahr 1976 markiert den Durchbruch dieser neuen Gebäudetypologie in São Paulo.

---

<sup>401</sup> Villaça 2004, S. 150.

<sup>402</sup> Franco 2005, S. 162.

<sup>403</sup> Meyer/Grostein/Bidermann 2004, S. 82. Das System der Avenidas Marginais wird in der Folgezeit um eine Reihe von innerstädtischen Schnellstraßen erweitert. Die Schnellstraße Castelo Branco aus dem Jahr 1968 erschließt den Westen in Richtung Osasco, die Schnellstraße Immigrantes aus dem Jahr 1974 den Süden mit der Region des ABC Paulista und den Atlantikhafen Santos sowie die Schnellstraße Ayrton Senna aus dem Jahr 1982 den Nordosten in Richtung Vale do Paraíba.

<sup>404</sup> Franco 2005, S. 161.

<sup>405</sup> Ebd., S. 162.

<sup>406</sup> Meyer/Grostein/Bidermann 2004, S. 79.

<sup>407</sup> Franco 2005, S. 163.

<sup>408</sup> Villaça 2004, S. 151–152.

Die Ansiedlung von Industrie und Handel im südlichen Stadtgebiet vollzieht sich im Maßstab der Metropolregion und bildet den Beginn des Zusammenwachsens São Paulos mit den angrenzenden Städten. Dort entsteht eine Industrieregion, die sich zum Herz der brasilianischen Stahl- und Autoindustrie entwickelt. Die neuen Arbeitsplätze erhöhen auch die Nachfrage nach günstigem Wohnraum. So entsteht in den siebziger Jahren an der südlichen Peripherie neben großen öffentlich geförderten Wohnsiedlungen auch eine Vielzahl von Gebieten spontaner Siedlungen in bisher unbekanntem Ausmaß. Diese Gebiete verfügen von Anfang an über eine sehr schlechte Infrastruktur. Eine fehlende Anbindung an das öffentliche Verkehrssystem schränkt die Bewegungsfreiheit im Stadtraum stark ein. Wer nicht über einen Pkw verfügt, kann an der schönen neuen Stadtwelt nicht teilhaben.

Die stadträumliche Expansion des *Vetor sudoeste* wird immer mehr zum Abbild der gesellschaftlichen Ausgrenzung und zementiert die soziale Segregation im Stadtraum.<sup>409</sup> Untere Einkommensschichten werden territorial ausgegrenzt, indem sie stadträumlich an den Rand gedrängt werden und von der städtischen Infrastruktur ausgeschlossen bleiben. Insbesondere verzögert der *Vetor sudoeste* die Entwicklung des Ostteils der Stadt. Sowohl der Ausbau des Straßennetzes als auch der Bau der U-Bahn privilegieren zunächst den südlichen Stadtraum. Erst ab Mitte der siebziger Jahre zeigen sich Versuche, dem sozialen Bruch im Stadtgebiet entgegenzuwirken. Die politische Erkenntnis kommt jedoch zu spät und die Unzufriedenheit des Großteils der Stadtbevölkerung wird zu einem der wesentlichen Gründe für die Überwindung der Diktatur Mitte der achtziger Jahre.

---

<sup>409</sup> Rolnik 2001, S. 50.

## Neues Element im Stadtraum: Die Metrô de São Paulo

Auch das Projekt der Metropolitano de São Paulo (Metrô de São Paulo) repräsentiert das Spannungsfeld zwischen Modernisierung und politischer Legitimation auf besondere Weise. Der Bau des ersten U-Bahnsystems in Brasilien ist das wichtigste städtische Infrastrukturprojekt in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in São Paulo. Die Metrô de São Paulo ist Ausdruck einer Neuausrichtung der öffentlichen Verkehrspolitik am Ende einer langen Suche nach einem geeigneten Massenverkehrssystem für die wachsende Metropole. Gleichzeitig steht das Projekt beispielhaft für die Politik der Legitimation als Ausdruck von Progressivität und nationalem Fortschritt während der Diktatur.

Der Anfang der sechziger Jahre markiert die entscheidende Initiative für den Bau der Metrô de São Paulo. Als Prestes Maia seine zweite Amtszeit als Bürgermeister antritt, kann er den Gouvernador Ademar de Barros für die Unterstützung des Projekts gewinnen. Anfang des Jahres 1963 beginnt eine Kommission mit der Ausarbeitung einer Studie; eine weitere Planungsgruppe »Grupo Executivo do Metropolitano« (GEM) wird 1966 mit der Organisation einer internationalen Ausschreibung für eine wirtschaftliche Machbarkeitsstudie betraut. Diese wird 1967 zugunsten eines Konsortiums, bestehend aus dem Zusammenschluss der beiden deutschen Firmen Hochtief und DeConsult sowie der brasilianischen Firma Montreal, entschieden.

Die Grundplanung sieht zu diesem Zeitpunkt ein vier Linien umfassendes Basisnetz vor, das bis zum Jahr 1987 fertiggestellt werden soll. Das System besteht aus drei Hauptlinien: der Nord-Süd-Linie (Santana/Jabaquara), der Nordost-Nordwest-Linie (Casa Verde/Vila Maria) und der Südost-Südwest-Linie (Jóquei Club/Via Anchieta). Es folgt der Idee strahlenförmiger, vom Stadtzentrum ausgehender Streckenverläufe. Lediglich die Paulista-Linie bricht mit diesem Schema. Die Bauarbeiten der Nord-Süd-Linie beginnen im Dezember 1968. Aus Gründen der Zeit- und Kostenersparnis wird die Strecke in drei Abschnitten mit unterschiedlichen Bauweisen ausgeführt. Der nördliche Teil ist von Anfang an als Hochbahnstrecke geplant. Im mittleren Teil, im Bereich des alten Zentrums, wird in bergmännischer Bauweise gearbeitet. Enge, stark frequentierte Straßen und historische Monumente machen dort eine offene Bauweise unmöglich. Der südliche Teil zwischen den Stationen Jabaquara und Liberdade wird in offener Bauweise erstellt. Dieser Abschnitt



umfasst auch den heutigen Bahnhof Vergueiro (ehemals Aclimação), Standort des Centro Cultural São Paulo.

In den ersten Jahren wird der Baufortschritt durch die starke wirtschaftliche Entwicklung zu Anfang der siebziger Jahre begünstigt und das Projekt entwickelt eine hohe öffentliche Aufmerksamkeit. 1972 findet in Anwesenheit des brasilianischen Präsidenten Emílio Garrastazu Médici die Vorstellung und Testfahrt eines Prototyps der neuen U-Bahnzüge statt. Im Jahr 1974 nimmt die Nord-Süd-Linie den offiziellen Betrieb auf, zunächst jedoch nur auf der Hälfte der Strecke. Der Fahrbetrieb auf der gesamten Strecke beginnt erst 1975.

Die Bauarbeiten für die Ost-West-Linie beginnen ebenfalls im Jahr 1975. Sie fallen in die Amtszeit des Bürgermeisters Olavo Egydio Setúbal. Nach einer erneuten Bedarfsermittlung wird der Streckenverlauf der Linie grundsätzlich überarbeitet. Die hohe Bevölkerungsdichte im Osten des Stadtgebiets macht eine politische Kehrtwende in der geplanten Streckenführung unumgänglich. Die bisherigen Planungen der Nordost-Nordwest-Linie werden dabei teilweise verworfen und die zukünftige Trasse nun wesentlich weiter in Richtung Osten verlängert. Zudem wird aus Kostengründen ein Großteil der Strecke oberirdisch realisiert. Vier Jahre nach Beginn der Arbeiten an der Ost-West-Linie kann jedoch im Jahr 1979 nur ein kurzes Teilstück in Betrieb genommen werden. Die vollständige Verbindung wird erst 1988 fertiggestellt.

Die Metrô de São Paulo kommt als neue Komponente im Stadtraum zu spät, um entscheidende urbane Wachstumsimpulse zu geben. Dabei spiegelt auch die Geschichte des U-Bahnsystems die historische Teilung des Metropolenraums wieder.<sup>410</sup> Anstatt die infrastrukturelle Benachteiligung der Ostzone zu verbessern, favorisiert das Projekt der Metrô São Paulo zunächst das südliche und nördliche Stadtgebiet. Die Entscheidung zum Bau der Nord-Süd-Linie als erste Verbindung des neuen Systems unterstreicht die wirtschaftlichen Gründe der Verantwortlichen in Politik und Planung, die jedoch nicht »den dringlichen Notwendigkeiten des überwiegenden Teils der Bevölkerung entsprechen«<sup>411</sup>. Gleichzeitig zeigt der Bau der Nord-Süd-Linie, welchen bedeutenden Impuls die U-Bahn für die zukünftige Stadtentwicklung jener Zeit darstellt. Auch die im Stadtentwicklungsplan PUB 1968

---

<sup>410</sup> Meyer/Grostein/Bidermann 2004, S. 76.

<sup>411</sup> Gohn 2004, S. 161.

vorgeschlagenen »Corredores de Atividades Múltiplas« als Gebiete hoher Wohndichte und Konzentration kommerzieller Nutzungen entlang der U-Bahnlinien gewinnen im Zuge der Entwicklung stark an Bedeutung.

Anfänglich bleibt die öffentliche Akzeptanz des neuen Verkehrssystems geteilt. Hier zeigt sich die soziale Segregation des urbanen Raums auch in der Wahl des Verkehrsmittels und der Ausweitung des Individualverkehrs. Während die Metrô von der städtischen Mittelschicht lange Zeit abgelehnt wird, belegt die Höhe der Fahrgastzahlen die große Akzeptanz in der Gesamtbevölkerung. So befördert die Nord-Süd-Linie schon kurz nach der Eröffnung 200.000 Personen am Tag. Ein entscheidendes Problem stellt zunächst auch die geringe Reichweite und fehlende Dichte der Stationen im Stadtraum dar. Bis heute sind große Teile des Stadtgebiets nicht an das U-Bahnsystem angeschlossen.

Die herausragende Bedeutung der Metrô de São Paulo liegt jedoch nicht nur in der Verbesserung der Bewegungsfreiheit, sondern zudem in der Überwindung geografischer und struktureller Grenzen des Stadtraums. Die Anbindung der Gebiete nördlich des Flusses Tietê sowie östlich des historischen Industriegürtels der Stadtsteile Bras und Mocca stellt vor allem einen neuen Zugang zum zentralen Stadtgebiet dar. So hat das neue U-Bahnsystem entscheidenden Einfluss auf den Abbau sozialer Grenzen im Stadtraum. Für die Konzeption des Centro Cultural São Paulos kommt dieser Entwicklung eine entscheidende Bedeutung zu, die sich in der Wahl des Standorts mit direkter Anbindung an das neue Verkehrssystem zeigt.

#### 4. Von der Bibliothek zum Kulturzentrum

»There are only two things in art: humanity or not.«

Alvar Aalto<sup>412</sup>

Für die Entstehungsgeschichte des Centro Cultural São Paulo besitzen skandinavische Einflüsse eine besondere Bedeutung. Das Kulturzentrum geht aus der Planung einer neuen Zentralbibliothek in São Paulo hervor, die maßgeblich durch die skandinavische Idee der »Bibliothek als Kulturhaus«<sup>413</sup> geprägt ist und von Anfang an eine Vielzahl von kulturellen Funktionen umfasst. Die nordischen Länder, neben Schweden und Dänemark insbesondere auch Finnland, nehmen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Vorreiterrolle in der internationalen Entwicklung des Bibliothekswesens ein. Diese wird maßgeblich durch die Organisation der Vereinten Nationen für Bildung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO) beeinflusst, deren zweites »UNESCO Public Library Manifesto«<sup>414</sup> aus dem Jahr 1972 die öffentliche Bibliothek als »selbstverständliches Kulturzentrum der Gemeinschaft«<sup>415</sup> charakterisiert.

Die Idee für den Bau der neuen Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro ist Ausdruck der Suche nach Wegen aus der institutionellen Krise im Bibliothekswesen, die seit dem Ende der sechziger Jahre sichtbar wird. Diese Krise ist eng mit dem Schicksal der alten Stadtbibliothek Biblioteca Pública Municipal<sup>416</sup> (heute Biblioteca Municipal Mário de Andrade) verbunden, deren Geschichte ein untrennbarer Teil der Kultur der Moderne im São Paulo des 20. Jahrhunderts ist. In ihr zeigen sich die Widersprüche und Konflikte der kulturellen Erneuerung, die durch das Fehlen politischer und institutioneller Kontinuität<sup>417</sup> geprägt sind. Die Beiträge des brasilianischen Journalisten und Literaturkritikers Manuel da

---

<sup>412</sup> Aalto 1957, S. 21.

<sup>413</sup> Plovgaard 1970, S. 20.

<sup>414</sup> UNESCO 1972.

<sup>415</sup> Ebd., S. 14.

<sup>416</sup> Das Gebäude der öffentlichen Stadtbibliothek Biblioteca Pública Municipal im Stadtzentrum wird am 25. Januar 1942 eingeweiht. Ihren heutigen Namen »Biblioteca Municipal Mário de Andrade« erhält die öffentliche Stadtbibliothek erst im Jahr 1960 zu Ehren des brasilianischen Schriftstellers und Musikforschers Mário Raúl Morais de Andrade (1893–1945). Mário de Andrade ist einer der führenden Intellektuellen der modernen Bewegung in São Paulo und Gründungsdirektor der Kulturabteilung der Stadt.

<sup>417</sup> Pinto 2006, S. 75.

Costa Pinto<sup>418</sup> sowie des Architekten Carlos Lemos<sup>419</sup> in der Ausgabe der »Revista da Biblioteca Mário de Andrade« zum achtzigjährigen Bestehen der Stadtbibliothek unterstreichen die Bedeutung der Institution als Labor der Moderne in São Paulo.<sup>420</sup> Seit den fünfziger Jahren existieren Pläne für eine Erweiterung der Stadtbibliothek. Nach Beginn der Diktatur kommen diese jedoch nur zögerlich voran, die endgültige Entscheidung für den Bau einer neuen Zentralbibliothek »Biblioteca Municipal Central do Vergueiro«<sup>421</sup> fällt erst 1975.

Den Auftakt des Planungsprozesses bildet die Teilnahme einer brasilianischen Delegation an einer internationalen Konferenz über Bibliotheksbauten in Helsinki. Die Reise ist Ausdruck der Suche nach neuen Impulsen für das Bibliothekswesen in São Paulo und hat entscheidenden Einfluss auf die Durchführung des Projekts. Der Abschlussbericht der Bibliothekarin May Brooking Negrão unterstreicht die Bedeutung des Aufenthalts in Finnland für die Konzeption der neuen Zentralbibliothek.<sup>422</sup> Neben Vortragsveranstaltungen und Diskussionsrunden umfasst die Konferenz den Besuch von Bibliotheksbauten in mehreren finnischen Städten. Dabei kommt die brasilianische Delegation zudem mit dem Werk des finnischen Architekten Alvar Aalto in Kontakt, dessen Bibliotheksbauten die Entwicklung des finnischen Bibliothekswesens im zwanzigsten Jahrhundert prägen.<sup>423</sup> Der Vortrag der Bibliothekarin Elin Tornudd über ihre Zusammenarbeit mit Aalto für den Bau der Universitätsbibliothek in Helsinki und der Besuch der Universitätsbibliothek in Jyväskylä bilden die Grundlage für die Notwendigkeit einer intensiven Zusammenarbeit zwischen Bibliothekaren und Architekten im späteren Entstehungsprozess der Zentralbibliothek in São Paulo. Das architektonische Werk Aaltos stellt auch für die Architekten des Centro Cultural São Paulo eine wichtige Referenz dar. Telles zeigt sich von der Ernsthaftigkeit, den Proportionen und der Einfachheit im Werk Aaltos beeindruckt.<sup>424</sup> Auch Maria Helena Lobo de Queiroz<sup>425</sup>, Rita de Cássia Alves Vaz und Christina de Castro Mello<sup>426</sup> berichten übereinstimmend von der Begeisterung Prado Lopes' für die Architektur Aaltos.

---

<sup>418</sup> Ebd., S. 75–81.

<sup>419</sup> Lemos 2006, S. 83–91.

<sup>420</sup> Schäfers 2016, S. 61. Der deutsche Soziologe Bernhard Schäfers betrachtet in seinem Buch »Sozialgeschichte der Soziologie« das Phänomen der »Großstadt als Labor der Moderne«. Zum Begriff der »Moderne« und den Basisprozessen, die dem Labor der Moderne eigen sind, vgl. den Aufsatz »Moderne« des Historikers Christof Dipper, vgl. Dipper 2018.

<sup>421</sup> Lopes/Telles 1976, S. 1.

<sup>422</sup> Negrão 1975.

<sup>423</sup> Ebd., S. 50.

<sup>424</sup> Telles 2009, S. 4.

<sup>425</sup> Queiroz 2014, S. 20.

<sup>426</sup> Vaz/Mello 2014, S. 12.

Im Anschluss an die Konferenz werden Prado Lopes und Telles mit der Erarbeitung des Funktionsprogramms der Zentralbibliothek São Paulo – Vergueiro, dem »Programa Funcional Biblioteca Central de São Paulo – Vergueiro«<sup>427</sup>, beauftragt. Die Konzeption der neuen Zentralbibliothek basiert auf der Idee der *Bibliothek als Kulturhaus*. Das dreibändige Dokument aus dem Jahr 1976 ist das Ergebnis interdisziplinärer Einflüsse und dokumentiert das Konzept der *Zentralbibliothek als Kulturhaus*.

1979 fällt die Entscheidung zur Umwandlung der Zentralbibliothek in ein Kulturzentrum. Obwohl die Bauarbeiten bereits begonnen haben, wird die Planung an die neue Nutzung angepasst. Dabei wird versucht, so wenig wie möglich Einfluss auf die zukünftige Form des Gebäudes zu nehmen. Die Publikation »C.C.S.P. Ano I«<sup>428</sup> der Kulturabteilung aus dem Jahr 1983 dokumentiert die Aktivitäten des Kulturzentrums im Verlauf des ersten Jahres und zeigt die neue Rolle der Bibliothek im Panorama der kulturellen Angebote des Zentrums.

#### **4.1 Eine Zentralbibliothek für São Paulo**

##### **Die Krise im Bibliothekenwesen und die Idee der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro**

Die Idee der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro ist das Produkt einer langjährigen Debatte um die mögliche Erweiterung der alten Stadtbibliothek Biblioteca Municipal Mário de Andrade (BMA). Die Auseinandersetzung ist Ausdruck der institutionellen Krise im Bibliothekswesen der sechziger Jahre nach dem Ausscheiden Sérgio Milliets als Direktor der Stadtbibliothek im Jahr 1959. Der Ursprung dieser Krise lässt sich auf folgende Gründe zurückführen: Der erste Grund liegt nach Ansicht Manuel da Costa Pintos im Widerspruch einer »Kulturpolitik ohne Kontinuität«<sup>429</sup>. In seinem Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Stadtbibliothek, des ersten öffentlichen Bibliotheksneubaus in São Paulo, beschreibt Pinto das Schicksal der Institution in Abhängigkeit »von den persönlichen Vorlieben ihrer Direktoren«<sup>430</sup>. Mit dem Ende der Amtszeit des langjährigen Direktors Sérgio Milliet, der der

---

<sup>427</sup> Lopes/Telles 1976.

<sup>428</sup> Ohtake 1983.

<sup>429</sup> Pinto 2006, S. 79.

<sup>430</sup> Ebd., S. 79.

Stadtbibliothek von 1945 bis 1959 vorsteht, endet das »goldene Zeitalter der Stadtbibliothek«<sup>431</sup>. Milliet verkörpert den vielschichtigen Geist der frühen Moderne. Geboren 1898 ist er der letzte Direktor, dessen persönliche Entwicklung noch eng mit der kulturellen Leitfigur São Paulos Mário de Andrade verbunden ist. Milliets Ruhestand im Jahr 1959 geht zudem einher mit der zweiten Amtszeit Francisco Prestes Maias als Bürgermeister im Jahr 1961. Obwohl der Neubau der Stadtbibliothek 1942 während der ersten Amtszeit Prestes Maias eröffnet wird, liegen Maias politische Ambitionen auch zwanzig Jahre später nicht in der Entfaltung von Kultur und Wissen.<sup>432</sup>

Den zweiten Grund für die Krise im Bibliothekswesen sieht Pinto maßgeblich im Beginn der Diktatur und den Auswirkungen der »brasilianischen kulturellen Apartheid«<sup>433</sup>. Die »autoritäre Modernisierung«<sup>434</sup> des Stadtraums und das Phänomen des *Vetor sudoeste* führen zur Abwanderung großer Teile der Mittelschicht aus dem kulturellen Zentrum São Paulos. Diese manifestiert sich auch im Verlust vieler Nutzer der Stadtbibliothek. Auch die Verfolgung politischer Gegner im Zuge der AI-5-Gesetzgebung im Jahr 1968 führen zur Schwächung historisch gewachsener sozialer Strukturen und zum Verschwinden der intellektuellen Bohème am Platz Dom José Gaspar im direkten Umfeld der Bibliothek. Ein markantes Beispiel für die gesellschaftlichen Veränderungen jener Zeit ist auch die Schließung einer der ältesten Schulen São Paulos 1978, der Escola Normal Caetano de Campo auf dem nahe gelegenen Platz Praça da República, deren Schüler traditionell eine wichtige Nutzergruppe der Stadtbibliothek darstellten.

Den dritten Grund für die Krise im Bibliothekswesen stellt die räumliche Situation der Stadtbibliothek Mário de Andrade als Präsenz- und Ausleihbibliothek dar, die bis 1975 gleichzeitig als zentrale Verwaltungsinstitution des gesamten Bibliothekennetzes fungiert. Insbesondere durch die Vergrößerung des Buchbestands im Verlauf der fünfziger Jahre erreicht die Aufnahmekapazität des Gebäudes Mitte der sechziger Jahre einen kritischen Punkt, ab dem die Ausleihe und Archivierung der Bücher stark beeinträchtigt sind. Der Platzmangel und der damit verbundene Verlust an regelmäßigen Nutzern schwächt die Stadtbibliothek Mário de Andrade im Verlauf der siebziger Jahre als Ort alltäglicher Lesekultur. Zu diesem Zeitpunkt kann die Hälfte der 800.000 Bücher schon nicht mehr

---

<sup>431</sup> Ebd., S. 80.

<sup>432</sup> Das Projekt der Stadtbibliothek Biblioteca Municipal Mário de Andrade bildet gewissermaßen einen Gegenentwurf zu Prestes Maias Schwerpunkt, der infrastrukturellen Entwicklung São Paulos.

<sup>433</sup> Pinto 2006, S. 80.

fachgerecht gelagert werden<sup>435</sup> und erste Teile der Sammlung müssen an andere Bibliotheksstandorte ausgelagert werden.<sup>436</sup> Die kritische Situation verschärft sich bis Anfang der siebziger Jahre. Eine zweite Auslagerung erfolgt 1975. Um die Funktionsfähigkeit der Bibliothek zu gewährleisten wird die gesamte Abteilung der Ausleihbibliothek vorübergehend in ein Bestandsgebäude am nahe gelegenen Platz Praça Roosevelt verlegt. Die Maßnahme geht von der Annahme aus, dass die geplante Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro zeitnah fertiggestellt würde und dann eine Wiedereingliederung in den Bestand erfolgen könne. Während die Eröffnung der Zentralbibliothek in der Tagespresse im Januar 1979 noch innerhalb der nächsten drei Jahre angekündigt wird<sup>437</sup>, verlängert sich die Fertigstellung in Folge der Umplanung zum Kulturzentrum um ein weiteres Jahr. Der vollständige Umzug der Ausleihbibliothek in das Centro Cultural São Paulo findet jedoch nie statt.<sup>438</sup>

Nicht zuletzt trägt auch die Umstrukturierung der Verwaltung Mitte der siebziger Jahre zur Verschärfung der Krise im Bibliothekswesen bei. 1975 entsteht ein neues Kulturamt, *Secretária Municipal de Cultura (SMC)*, im Zuge dessen der Fachbereich Bibliotheken in zwei getrennte Bereiche, den Fachbereich für Bibliotheken und den Fachbereich für Kinder- und Jugendbibliotheken, aufgeteilt wird. Auch verliert die Stadtbibliothek Mário de Andrade in der neuen Verwaltungsstruktur ihre zentrale Bedeutung im Gesamtnetz der Stadtteilbibliotheken. Divergierende Interessen erschweren fortan eine gemeinsame Entwicklung und schwächen die Einheit des städtischen Bibliothekssystems in seiner Gänze erheblich.

Die Idee einer neuen Zentralbibliothek entsteht Anfang der siebziger Jahre. Sie fällt in die Amtszeit der Bibliothekarin Noemi Do Val Penteado<sup>439</sup> als Direktorin der Stadtbibliothek

---

<sup>434</sup> Ebd.

<sup>435</sup> Telles 2002, S. 157.

<sup>436</sup> Im Jahr 1965 werden Teile der Zeitschriftensammlung in die Stadtteilbibliothek Santo Amaro im südlichen Stadtgebiet überführt.

<sup>437</sup> Almeida 1979, S. 36.

<sup>438</sup> Die Ausleihbibliothek kehrt erst nach 32 Jahren im Jahr 2007, im Zuge einer umfangreichen Renovierung des Gebäudes der alten Stadtbibliothek Mário de Andrade, an ihren angestammten Platz zurück.

<sup>439</sup> Noemi do Val Penteado leitet seit 1961 zunächst die Kinderbibliothek *Biblioteca Infantil Municipal Monteiro Lobato*, die erste Kinderbibliothek São Paulos, die im Jahr 1934 durch Rubens Borba de Moraes gegründet wird. Nach ihrer Zeit als Direktorin der Stadtbibliothek wird Do Val Penteado im Jahr 1974 Leiterin der Abteilung für Bibliotheken. Der Architekt Luiz Telles ist voll des Lobes für Do Val Penteado und beschreibt sie in seiner Arbeit zur Entstehungsgeschichte des Centro Cultural São Paulo als »außerordentlich intelligente und einfühlsame

Mário de Andrade. Val Penteado und ihre Stellvertreterin May Brooking Negrão sind seitens der Stadtverwaltung die entscheidenden Förderinnen des Projekts. Während Val Penteado die Kontinuität der Moderne im Bibliothekswesen seit der Zeit Milliets in den vierziger Jahren bis in die siebziger Jahre verkörpert, repräsentiert Brooking Negrão eine neue Generation von Bibliothekaren in São Paulo. Die junge Brooking Negrão verbringt zunächst zwischen 1968 und 1971 eine Zeit in den USA. Sie begleitet das gesamte Projekt der Zentralbibliothek und der Umplanung bis zur Eröffnung des Centro Cultural São Paulo im Jahr 1982. 1975 wird sie Planungsleiterin, 1977 folgt sie auf Val Penteado als Direktorin des Fachbereichs für öffentliche Bibliotheken. In der Zeit von 1986 bis 1989 leitet sie die Bibliothek im Centro Cultural São Paulo, die Biblioteca Sérgio Milliet.

1969 wird auf Initiative von Val Penteado eine Studie für eine bauliche Erweiterung der Stadtbibliothek Mário de Andrade in Form eines zweiten Archivturms und zweier Erweiterungsbauten auf dem Grundstück erarbeitet.<sup>440</sup> Jedoch wird die Baumaßnahme nicht durchgeführt, da die an das historische Gebäude angrenzenden Grünflächen des Platzes Praça Dom José Gaspar 1972 unter Denkmalschutz gestellt werden.<sup>441</sup> Eine erste Reform beschränkt sich damals lediglich auf eine Reihe dringender technischer Verbesserungen. Erst nachdem ein erneuter Vorschlag für eine Erweiterung der Archivflächen der Stadtbibliothek scheitert, beginnt sich mit dem Fortschritt der Bauarbeiten der U-Bahn und der Möglichkeit des Zugriffs auf ein städtisches Grundstück im Stadtteil Paraíso die Idee eines Bibliotheksneubaus zu formieren.<sup>442</sup>

Im Jahr 1975 gelingt es Val Penteado, Bürgermeister Olavo Setúbal und den Direktor der Abteilung für Erziehung und Kultur Sábato Magaldi für die Idee einer neuen Zentralbibliothek zu begeistern. Im selben Jahr wird ein Planungsausschuss zur Erarbeitung einer Konzeption für die neue Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro<sup>443</sup> gebildet, der am

---

Humanistin, die mit einem breiten Fachwissen zum Bibliothekswesens« aufwarten konnte; vgl. Telles 2002, S. 158.

<sup>440</sup> Die Erweiterungsmöglichkeit durch einen zweiten Archivturm ist schon im ursprünglichen Konzept des Bibliotheksgebäudes durch den Bibliothekar Rubens Borba de Moraes und den Architekten Jacques Pilon vorgesehen, wird jedoch nie umgesetzt.

<sup>441</sup> Telles 2002, S. 159.

<sup>442</sup> Im Rahmen der Debatte über die neue öffentliche Zentralbibliothek gibt es schon von Anfang an mehrere Namensgebungen von »Biblioteca Metropolitana de São Paulo« oder »Biblioteca Mário de Andrade Vergueiro«.

<sup>443</sup> Telles 2002, S. 160, Anm. 1. Der Planungsausschuss besteht aus der Direktorin der Abteilung für öffentliche Bibliotheken Noemi do Val Penteado, Maria Luisa Monteiro da Cunha von der Universität São Paulo (USP) und Terezine Arantes Ferraz, May Brooking Negrão, Sydow Lopes, Alfredo Hamar aus der Abteilung für öffentliche



31. Juli 1975 zu seiner ersten Sitzung zusammenkommt.<sup>444</sup> Im Eröffnungsdokument des Ausschusses wird die Absicht zum Bau der neuen Zentralbibliothek auf dem Grundstück zwischen der Rua Vergueiro und der Avenida 23 de Maio im Stadtteil Paraíso offiziell festgehalten.<sup>445</sup> Unter Vorsitz Val Penteados setzt sich das Gremium aus Vertretern der Fachbereiche Bibliothekswesen, Bau- und Verwaltungswesen zusammen. Zudem werden eine Reihe von Unterkommissionen gegründet; sie sollen die für die Planung notwendigen Informationen zu den Aktivitäten, Verwaltungsstrukturen und wirtschaftlichen Voraussetzungen zusammentragen.<sup>446</sup> Im Vorfeld des ersten Treffens nimmt eine Delegation aus zwei Mitgliedern des Ausschusses an einer Konferenz über Bibliotheksbauten in Finnland teil. Die Ergebnisse des Aufenthalts bilden eine wichtige Grundlage für die weitere Planung.

### **Die Stadtbibliothek Biblioteca Municipal Mário de Andrade als Labor der Moderne**

Die Gründung der öffentlichen Stadtbibliothek Biblioteca Municipal Mário de Andrade ist Teil des Prozesses der Institutionalisierung von Kultur und Wissen in São Paulo. Die Stadtbibliothek ist das Produkt der »gleichen Protagonisten und politischen Kräfte, die São Paulo im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts zu einer Art Labor der Moderne«<sup>447</sup> gemacht haben. Ihr Charakter als vielschichtige Kulturinstitution<sup>448</sup> ist durch Persönlichkeiten wie Fábio Prado, Mário de Andrade, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet, Jaques Pilon und Francisco Prestes Maia geprägt. Die Geschichte der Stadtbibliothek offenbart auch die Widersprüche des Projekts der Moderne in São Paulo. Das Fehlen langfristiger politischer und institutioneller Stabilität<sup>449</sup> offenbart einen fortwährenden Konflikt und erzeugt den Wunsch nach kultureller Erneuerung, der auch die Entstehungsgeschichte des Centro Cultural São Paulo prägt.

Die erste städtische öffentliche Bibliothek in São Paulo, die Biblioteca Pública Municipal, befindet sich seit dem Jahr 1926 in der Rua Sete de Abril. Mit der Gründung der städtischen Abteilung für Kultur (Departamento de Cultura) durch Bürgermeister Fábio

---

Bibliotheken. Aus dem Fachbereich Kultur ist Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha vertreten, seitens des Stadtplanungsamts (EMURB) der Architekt Haron Cohen.

<sup>444</sup> Telles 2002, S. 161.

<sup>445</sup> Ebd., S. 162. Die Masterarbeit von Luiz Telles enthält eine Kopie der Eröffnungserklärung.

<sup>446</sup> Lopes/Telles 1976, S. 1–4.

<sup>447</sup> Pinto 2006, S. 75.

<sup>448</sup> Lemos 2006, S. 90.

<sup>449</sup> Pinto 2006, S. 75.

Prado im Jahr 1934<sup>450</sup>, und der Einrichtung des Fachbereichs für Bibliotheken als einen von vier Fachbereichen der neuen Abteilung, bildet sich eine Initiative zum Bau eines neuen Bibliotheksgebäudes, der heutigen Stadtbibliothek Biblioteca Municipal Mário de Andrade in der Avenida São Luis. Diese geht in der Folge aus der Zusammenlegung der städtischen Bibliothek mit der Bibliothek des Bundesstaats São Paulo hervor. Hinzu kommt, dass im Jahr 1936 der Ankauf mehrerer bedeutender Privatsammlungen wie die Bibliothek von Félix Pacheco und die von Alberto Lamego erfolgt.<sup>451</sup>

Die besondere Bedeutung dieses Moments für die Anfänge des Bibliothekswesens in São Paulo und die Geschehnisse der zukünftigen Stadtbibliothek zeigt sich darin, dass drei der Gründungsdirektoren eng mit der Kultur des Buches in Verbindung stehen. So übernimmt der Schriftsteller und Musikforscher Mário de Andrade den Fachbereich für kulturelle Entwicklung (Divisão da Expansão Cultural), der Schriftsteller und Kunstkritiker Sérgio Milliet da Costa e Silva zusammen mit dem Gesellschaftswissenschaftler Bruno Rudolfer den Fachbereich für Dokumentation Geschichte und Gesellschaft (Divisão de Documentação Histórica e Social) und der Bibliothekar Rubens Borba de Moraes den Fachbereich für Bibliotheken (Divisão de Bibliotecas). Lediglich der Fachbereich für Bildung und Freizeit (Divisão de Educação e Recreio) wird von dem Theater- und Tanzkritiker Nicanor Miranda geführt.

Insbesondere Borba de Moraes und sein Nachfolger Milliet besitzen großen Einfluss auf den Erfolg der Stadtbibliothek als Keimzelle für die Entwicklung des Bibliothekswesens in São Paulo. Borba de Moraes leitet die Stadtbibliothek von 1936 bis 1943. Unter seiner Führung erfolgt ein strukturierter Aufbau des Bibliothekswesens in São Paulo. Neben der Initiative zum Bau des neuen Bibliotheksgebäudes setzt sich Borba de Moraes für die gesetzliche Grundlegung des Bibliothekswesens und der Bibliothekarsausbildung ein.<sup>452</sup> Im Jahr 1936 ruft er den ersten Studiengang für Bibliothekare ins Leben. Beeinflusst durch sein Studium in Frankreich und die angloamerikanische Erfahrung der Public Library etabliert er in São Paulo ein Ausbildungsmodell, in dem das humanistische Modell der Bibliothek als Ort des Aufbewahrens mit dem freien und demokratischen Zugang verbunden wird.<sup>453</sup> Im Sinne

---

<sup>450</sup> Ebd., S. 76.

<sup>451</sup> Ebd., S. 77.

<sup>452</sup> Bandeira 2005, S. 9–11.

<sup>453</sup> Castro 2000, S. 199–200.

der »Thekenbibliothek mit pädagogischer Betreuung der Leser«<sup>454</sup> sieht auch Borba de Moraes den modernen Bibliothekar als eine »Symbiose aus Techniker und Intellektuellem«<sup>455</sup>. Er leitet den Leser an und steht ihm zur Seite, indem er dessen eigentliches Interesse am Buch fördert und Fragen der Archivierung zurückstellt:

»A sua preocupação principal não deve ser datilografar fichas perfeitas, segundo um código de catalogação, mas conhecer o conteúdo dos livros que possui, ser um guia intelectual do leitor. Muitos bibliotecários esquecem que a principal coisa, na biblioteca, para o leitor, é o livro e não a técnica que se empregou para catalogá-lo e classificá-lo. O bibliotecário moderno, repito, é um intelectual e um técnico.«<sup>456</sup>

Seine Hauptaufgabe besteht nicht darin, fehlerfreie Katalogeinträge vorzunehmen, sondern den Inhalt der Bücher zu kennen und den Leser intellektuell anzuleiten. Viele Bibliothekare vergessen, dass für den Leser in einer Bibliothek das Buch im Mittelpunkt steht, und nicht die Technik dieses zu katalogisieren. Der moderne Bibliothekar, ich sage es nochmals, ist Intellektueller und Techniker zugleich.

Mit der Gründung der ersten Stadtteilbibliotheken entsteht im Jahr 1936 die erste Kinderbibliothek der Stadt, die Biblioteca Infantil Municipal Monteiro Lobato. Auch die Gründung der Vereinigung der Bibliothekare in São Paulo Associação Paulista de Bibliotecários 1938 geht auf seine Initiative zurück. Nach seiner Zeit als Direktor der Stadtbibliothek leitet Borba de Moraes die Brasilianische Nationalbibliothek in Rio de Janeiro und beginnt im Anschluss eine internationale Berufskarriere bei den Vereinten Nationen, die er als Direktor der United Nations Library in New York beendet.<sup>457</sup>

1938 beauftragt Borba de Moraes seinen Freund, den Architekten Jacques Pilon<sup>458</sup>, mit der Planung für das neue Gebäude der Stadtbibliothek, das knapp fünf Jahre später am 25. Januar 1942<sup>459</sup> durch Bürgermeister Prestes Maia eingeweiht wird. Pilon entwirft einen Bau im Stil des Art Déco Paulista, dessen viergeschossiger Sockel emblematisch mit dem

---

<sup>454</sup> Jochum 2007, S. 188.

<sup>455</sup> Moraes 1942, S. 207.

<sup>456</sup> Moraes 1942, S. 207. Übersetzung des Verfassers.

<sup>457</sup> Bandeira 2005, S. 9–11.

<sup>458</sup> Lemos 2006, S. 85.

<sup>459</sup> Das Einweihungsdatum der Stadtbibliothek ist symbolisch gewählt und verweist auf das offizielle historische Gründungsdatum der Stadt São Paulo am 25. Januar 1554.

Archivturm<sup>460</sup> kontrastiert und die Vertikalisierung des umliegenden Stadtgebiets vorwegnimmt. Neben der Bibliotheksnutzung als Präsenz- und Ausleihbibliothek und ihrer Funktion als städtisches Archiv, um die jüngst erworbene Anzahl an Büchern und Dokumenten aufnehmen zu können, bietet die Bibliothek von Anfang an Raum für eine Vielzahl von kulturellen Nutzungen wie Ausstellungen, Konzerte und Vortragsveranstaltungen. (Abb. 24, 25)

Noch vor Beginn der Bauarbeiten kommt es jedoch zur ersten großen Krise des Projekts, als Bürgermeister Francisco Prestes Maia im Jahr 1938 zwei Wochen nach seiner Amtseinführung die Schließung der Abteilung für Kultur und einen Planungsstopp der Bibliothek verfügt.<sup>461</sup> Nur der von Borba de Moraes vorausschauend mit der Baufirma ausgehandelten erheblichen Vertragsstrafe im Falle einer Aussetzung der Bauarbeiten ist es zu verdanken, dass Prestes Maia das Bibliotheksprojekt nicht zu den Akten legt. Trotz starker Einflussnahme auf die bauliche Gestalt während der Planung<sup>462</sup> ist es jedoch seinen städtebaulichen Ambitionen zu verdanken, dass der rückseitig an das Gebäude anschließende Platz Dom José Gaspar entsteht und das dort existierende dichte Waldstück in die Gestaltung des öffentlichen Raums integriert wird. Die Entstehung der endgültigen städtebaulichen Form des Gebäudes und seiner Umgebung ist somit das Ergebnis einer Reihe von Interventionen, die am Ende den architektonischen Charakter beeinflussen und ihm seine unverwechselbare Präsenz im Stadtraum verleihen.

Auf Borba de Moraes folgt der brasilianische Soziologe, Literatur- und Kunstkritiker Sérgio Milliet da Costa e Silva als Direktor der Stadtbibliothek. Unter der Leitung Milliets von 1943 bis 1959 wird die Stadtbibliothek zu einem Interaktionsraum kultureller Vielfalt. Seine sechzehnjährige Amtszeit geht einher mit politischer Stabilität und wirtschaftlichem Wachstum São Paulos und bildet das »goldene Zeitalter der Bibliothek«<sup>463</sup>.

---

<sup>460</sup> Im ursprünglichen Entwurf ist der Bau von zwei Archivtürmen vorgesehen.

<sup>461</sup> Lemos 2006, S. 86.

<sup>462</sup> Ebd., S. 87.

<sup>463</sup> Pinto 2006, S. 79.



Abb. 24: Stadtbibliothek Mario de Andrade, 1965: Das Gebäude des Architekten Jacques Pilon im Stil des Art Déco Paulista besticht durch einen viergeschossigen Sockel, der mit dem Archivturm kontrastiert.



Abb. 25: Stadtbibliothek Mario de Andrade, 1965: Die Ausleihbibliothek Biblioteca Circulante besitzt einen separaten Eingang an der nordwestlichen Seite des Gebäudes.



Zwar beschreibt Costa Pinto die Geschicke der Bibliothek auch nach der Wiederherstellung der Abteilung für Kultur im Jahr 1945, jetzt als Amt für Kultur und Hygiene (Secretaria de Cultura e Higiene), als durch den »Zwiespalt zu einer Kulturpolitik ohne Kontinuität«<sup>464</sup> geprägt, jedoch versteht es Milliet, eigene Impulse zu setzen. Als einer der Wegbereiter der Moderne in São Paulo leistet Milliet seit dem Jahr 1938 mit seiner Kunst- und Literaturkolumne in der Tageszeitung Estado de São Paulo einen wichtigen Beitrag zur kulturellen Debatte in der Stadt.<sup>465</sup> In den fünfziger Jahren fungiert er von 1952 bis 1957 zudem als künstlerischer Leiter des Museums für Moderne Kunst, Museo de Arte Moderna (MAM/SP), und als Präsident der Kunstbiennale von São Paulo, Bienal Internacional de Arte.

Zwei entscheidende Projekte fallen in die Amtszeit Milliets als Direktor der Stadtbibliothek: die Einweihung des Bereichs der Ausleihbibliothek und die Einrichtung des Sachgebiets für Kunst. Der Bereich der Ausleihbibliothek, Setor circulante, ist Teil der ursprünglichen Planung Borba de Moraes'; er wird Anfang des Jahres 1944 eingeweiht. Der Öffentlichkeit stehen zunächst 2.500 Bücher zur freien Ausleihe zur Verfügung. Fortan bildet die Stadtbibliothek die zentrale Verwaltungsstelle im wachsenden Gesamtnetz der Ausleihbibliotheken. In den fünfziger und sechziger Jahren erfolgt ein großer Ausbau des Netzes der Stadtteilbibliotheken in allen Teilen São Paulos. Mit dem Schwerpunkt auf Kinder- und Jugendbibliotheken entstehen in dieser Zeit über dreißig neue Bibliotheken.

Die Einrichtung des Sachgebiets für Kunst (Seção de Artes) im Jahr 1945 ist ein wichtiges persönliches Projekt Milliets. Die breit angelegte Sammlung<sup>466</sup> umfasst Bücher, Zeitschriften, Plakate und Ausstellungskataloge und ist in eigens hergerichteten Räumen der Stadtbibliothek untergebracht. Sie wird schnell zu einer wichtigen Referenz für Intellektuelle, Kulturschaffende und Studenten. Das Sachgebiet für Kunst entsteht zu einer Zeit, als selbst an den wenigen Universitäten São Paulos noch keine umfangreichen Fachsammlungen vorhanden sind. In seinen Erinnerungen an die eigene Studienzeit an der Universidade

---

<sup>464</sup> Ebd.

<sup>465</sup> Ebd., S. 80.

<sup>466</sup> Das breit angelegte Fachgebiet umfasst folgende Themengebiete: Kunstgeschichte, Kunsttheorie und Kunstkritik, Ästhetik, Architektur und Stadtplanung, Bildhauerei, Keramik, Gravur und Radierung, Zeichnung, Design, Möbel, Mode, Malerie, Fotografie, Kino, Radio, Fernsehen, Musik und darstellende Künste wie Theater, Tanz, Zirkus und Performance.

Presbiteriana Mackenzie beschreibt Carlos Lemos die Stadtbibliothek als wichtige wissenschaftliche Quelle zu Informationen der Architektur- und Kunstgeschichte.<sup>467</sup>

Auch technische Neuerungen im Bibliothekswesen wie die Archivierung auf Mikrofilm halten Anfang der fünfziger Jahre Einzug in die Arbeitsweise der Stadtbibliothek. So wird im Jahr 1953 der Bereich für Mikrofilme gegründet. Mit der Initiative zur Publikationsreihe »Boletim Bibliográfico«, der heutigen »Revista da Biblioteca Mário de Andrade«, setzt Milliets Amtszeit ebenfalls wichtige wissenschaftliche Impulse.<sup>468</sup>

Als Milliet die Stadtbibliothek im Jahr 1959 verläßt, hinterläßt er eine junge Institution auf dem Gipfel ihrer bis dahin fast zwanzigjährigen Geschichte. Der Rückblick auf die Anfänge der Stadtbibliothek zeigt zudem die kulturhistorische Bedeutung der Stadtbibliothek für die Entwicklung der Moderne im zwanzigsten Jahrhundert. Es zeigt sich, dass trotz wichtiger neuer Einflüsse auf die Konzeption der späteren Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro während der siebziger Jahre die Tradition der Stadtbibliothek Mário de Andrade als Labor der Moderne einen entscheidenden Einfluss auf die Protagonisten des Projekts besitzt.

## **4.2 Skandinavische Impulse: Ein Aufenthalt in Finnland**

### **Die finnische Bibliothek als Kulturhaus**

Im Jahr 1975 nimmt eine zweiköpfige Delegation des Planungsausschusses zur Erarbeitung einer Konzeption für die neue Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro an einer Konferenz über Bibliotheksbauten in Helsinki teil. Die fünftägige Konferenz wird vom finnischen Bibliothekenverband in Zusammenarbeit mit der Organisation der Vereinten Nationen für Bildung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO) ausgerichtet. Anliegen der Konferenzteilnahme ist es, Erkenntnisse und Informationen für den geplanten Neubau der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueirio zu sammeln. Der Zeitpunkt der Konferenz in Helsinki ist ein außerordentlicher Glücksfall für das Projekt der Zentralbibliothek. Die Reise findet zu

---

<sup>467</sup> Lemos 2006, S. 90.

<sup>468</sup> Pinto 2006, S. 80.



einem Zeitpunkt statt, an dem sich das finnische Bibliothekswesen auf dem Höhepunkt einer herausragenden Entwicklung befindet und weltweite Anerkennung genießt. Die brasilianische Delegation lernt in Finnland das skandinavische Konzept der öffentlichen Bibliothek als Kulturhaus kennen. Die Entwicklung dieser Idee trifft in Finnland auf eine besondere Akzeptanz und führt dort in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zur Herausbildung einer neuen »Linie in der nordischen Büchereinrichtung«<sup>469</sup>.

Die historische Entwicklung der öffentlichen Bibliotheken in den skandinavischen Ländern geht auf die Ideen der angloamerikanischen Public Library-Bewegung zurück. Seit Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts ist die »Verbindung zwischen Bibliotheken und Demokratie als eines ihrer Kernargumente«<sup>470</sup> auch in Finnland allgemein bekannt. Zu jener Zeit unternehmen mehrere finnische Bibliothekare Studienreisen in die USA, um die Bildungsinstitutionen der neuen Welt kennen zu lernen. Einer der Pioniere des finnischen Bibliothekensystems Einar Holmberg, Direktor der Stadtbibliothek in Turku, beschreibt das Hauptziel des amerikanischen Modells der Public Library als Zusammenführung von Büchern und Lesern:

»The modern public library believed that it could find a reader for every book and a book for every reader. All the methods of making library use easier, such as home lending, open shelves, cosy milieu, children's departments, cooperation with the schools, inter-library loans, longer opening hours, easy-to-use catalogues, branch libraries, ambulatory collections, lectures and exhibitions, all had the purpose of bringing together the books and the people.«<sup>471</sup>

Schon die Einrichtung von Lesesälen in finnischen Bibliotheken kann als ein frühes Zeichen des amerikanischen Einflusses der Prinzipien der Public Library gesehen werden. Die Neuerung in Finnland besteht darin, dass »Menschen aller gesellschaftlicher Klassen eine gemeinsame Bibliothek benutzen, in der diese Prinzipien zur Anwendung kommen«<sup>472</sup>. Während die Bibliotheken in den USA die Integration der Einwanderer zum Ziel haben, sind in Finnland »Sprache und Literatur ein zentrales Element im Prozess der

---

<sup>469</sup> Plovgaard 1970, S. 34.

<sup>470</sup> Vatanen 2001, S. 35.

<sup>471</sup> Ebd., S. 56.

Nationenbildung«<sup>473</sup>. Die gesellschaftlichen Veränderungen im Zuge der Entwicklung des Systems der öffentlichen Bibliotheken werden in der Folge zum Symbol des politischen Einigungsprozesses der finnischen Nation, welcher in der Unabhängigkeit des Landes im Jahr 1917 gipfelt. Die Stadtbibliothek in Helsinki aus dem Jahr 1882, die erste öffentliche Bibliothek in Finnland, und die Freihandbibliothek in Turku aus dem Jahr 1914, eine der ersten in Skandinavien, sind frühe Meilenstein des finnischen Bibliothekensystems.

Für das Verständnis der finnischen Situation ist es von großer Bedeutung, dass die Entwicklung des öffentlichen Bibliothekensystems »so spät beginnt und sich so schnell vollzieht«<sup>474</sup>. Das »goldene Zeitalter des finnischen Bibliothekswesens«<sup>475</sup> nach Ende des Zweiten Weltkriegs ist zudem ein Produkt des finnischen Wohlfahrtsstaates und der Entstehung einer breiten Mittelklasse.<sup>476</sup> Der entscheidende Impuls für diese Entwicklung ist die Erarbeitung eines neuen Bibliothekengesetzes im Jahr 1949, das jedoch erst 1961 verabschiedet wird.<sup>477</sup> Das Gesetz ist ein nationales Programm zur Finanzierung öffentlicher Bibliotheken. Besonders kleine Städte und Städte mittlerer Größe kommen dabei in den Genuss einer großzügigen Förderung von bis zu zwei Dritteln der Bausumme. Der Erfolg des Programms spiegelt sich im statistischen Anstieg der jährlichen Pro-Kopf-Ausleihe von 1,5 zu Anfang der fünfziger Jahre auf außergewöhnliche 15 Bücher zum Ende der siebziger Jahre<sup>478</sup> und macht die öffentliche Bibliothek zu einer bedeutenden identitätsstiftenden Institution.

Die *Bibliothek als Kulturhaus* dient in Finnland einer Vielzahl von Zielen. Neben dem Grundgedanken einer Bibliothek, Sammlungen von Büchern und ähnlichen Materialien zu erwerben und die Benutzung dieser Sammlungen zu vermitteln, ist sie auch ein »kultureller Sammelort«<sup>479</sup>. Der dänische Bibliothekar Sven Plovgaard, der als Referent an der Konferenz in Helsinki teilnimmt, fasst diese Aufgabe der skandinavischen Bibliothek in seinem Buch »Systemplanung von Büchereibauten«<sup>480</sup> wie folgt zusammen:

---

<sup>472</sup> Ebd., S. 25.

<sup>473</sup> Ebd., S. 67.

<sup>474</sup> Mäkinen 2001, S. 122.

<sup>475</sup> Ebd., S. 116.

<sup>476</sup> Ebd., S. 123–126. Siehe Absätze: »The conquering middle class« und »Welfare state à la finlandaise«. Die hohen Investitionen in das Bildungssystem jener Zeit zeigen sich deutlich im Anteil der öffentlichen Ausgaben am Bruttoinlandsprodukt, welches im Zeitraum von 1960 bis 1975 um zehn Prozent steigt.

<sup>477</sup> Mäkinen 2001, S. 127.

<sup>478</sup> Ebd., S. 137. Tabelle »Circulation per head 1950, 1960, 1970, 1980–2000«.

<sup>479</sup> Plovgaard 1970, S. 21.

<sup>480</sup> Plovgaard 1970.

»Soll die Bücherei ihre Aufgabe als kultureller Sammelort lösen, muss sie über Räume verfügen, die für eine Reihe verschiedener Zwecke geeignet sind: Gruppenbesuche, Tages- und Abendveranstaltungen, Musikabhören, Ausstellung von Büchern und Kunst usw. Die Räume müssen durch ihre Lage und Ausstattung unterstreichen, dass der Tätigkeit, die sich hier entfaltet, nicht geringere Bedeutung beigemessen wird als den anderen Funktionen der Bücherei.«<sup>481</sup>

Die räumliche Ausprägung, die Nähe und Ausgewogenheit der einzelnen Bereiche tragen dabei entscheidend zum Wechselspiel der unterschiedlichen Nutzungen bei. Die Anordnung der Publikums- und Arbeitsräume auf derselben Geschossebene unterstützt diese Überlegungen und folgt der Idee, dass »die Tätigkeiten, die sich im Vortragssaal und in den Musik- und Studienkreisläufen entfalten, in steigendem Maß integriert in den Büchereialltag eingehen«<sup>482</sup>. Zudem zeichnet sich die Bibliothek als Kulturhaus nach Plovgaard durch eine besondere Flexibilität aus, die ein wechselseitiges Aufeinanderwirken der Funktionsmöglichkeiten, eine Beweglichkeit in der Verlagerung von Arbeitsaufgaben als auch ein »natürliches Wachstum«<sup>483</sup> ermöglicht. Dies zeigt sich sowohl in der räumlichen Ausprägung des Baukörpers, der »Änderungen in der Möbelaufstellung und Wechsel in der Anwendung der Räume«<sup>484</sup> als auch in konstruktiver Hinsicht bezüglich der Möglichkeit einer baulichen Erweiterung.

### **Die UNESCO-Konferenz über Bibliotheksbauten in Helsinki**

Die fünftägige Konferenz über Bibliotheksbauten findet in der Zeit vom 30. Juni bis 4. Juli 1975 in Helsinki statt. Neben Vorträgen und Diskussionsrunden umfasst das Konferenzprogramm auch Besuche einer Reihe von finnischen Bibliotheken. Im Anschluss an den Aufenthalt in Finnland reist die brasilianische Delegation vom 5. bis 13. Juli nach Dänemark und England, um dort weitere Bibliotheksgebäude zu besichtigen. Die Zusammensetzung der brasilianischen Delegation spiegelt die zentrale Bedeutung der

---

<sup>481</sup> Ebd., S. 21.

<sup>482</sup> Ebd., S. 20.

<sup>483</sup> Ebd., S. 21.

<sup>484</sup> Ebd.

»Interaktion Architekt/Bibliothekar«<sup>485</sup> für den Erfolg des Planungsprozesses der neuen Zentralbibliothek wider. So werden zwei Mitglieder des Planungsausschusses, die Bibliothekarin May Brooking Negrão als stellvertretende Vorsitzende und der Architekt Haron Cohen aus dem Stadtplanungsamt Empresa Metropolitana de Urbanização (EMURB)<sup>486</sup>, für die Teilnahme ausgewählt.

Der siebzehnseitige Abschlussbericht May Brooking Negrãos »Visita a Bibliotecas Públicas Européias«<sup>487</sup> vom 5. August 1975 unterstreicht die wegweisende Bedeutung des Aufenthalts in Finnland. Der Bericht gliedert sich in zwei Teile: Der erste Teil »Conferência Internacional sobre Prédios de Bibliotecas«<sup>488</sup> beschreibt Inhalt und Verlauf der Konferenz sowie das Besuchsprogramm von sechs Bibliotheken in den Städten Töölö, Kouvola, Kuopio, Lappeenranta und Jyväskylä. Der zweite Teil des Berichts »Visita a bibliotecas de países europeus«<sup>489</sup> referiert die Aufenthalte in Dänemark und England. In Dänemark besucht die Delegation die Bibliotheken in Albertslund und in Hvidovre, einem Stadtteil von Kopenhagen. Der Aufenthalt in England führt sie in das Royal National Institute for the Blind und die National Library for the Blind, die Holborn Library, die Birmingham City Library sowie die Referenzbibliothek des British Museum. Ein besonderes Interesse der Reisen nach Dänemark und England gilt Fragen aktueller Technologien im Bibliothekswesen.

Eine wichtige Grundlage der Konferenz ist das zweite »UNESCO Public Library Manifesto«<sup>490</sup>, das 1972 veröffentlicht wurde. Das zweite Manifest ersetzt eine erste Fassung aus dem Jahr 1949<sup>491</sup> und erneuert die historische Bedeutung der öffentlichen Bibliotheken sowohl als »Produkt der modernen Demokratie«<sup>492</sup> als auch für die »Entwicklung internationaler Verständigung und als Grundlage zur Förderung des Friedens«<sup>493</sup>. Zudem finden wichtige »Veränderungen und Entwicklungen, die in den

---

<sup>485</sup> Negrão 1975, S. 49.

<sup>486</sup> Telles 2002, S. 161.

<sup>487</sup> Negrão 1975, S. 49–64. »Visita a Bibliotecas Públicas Européias«, Besuch europäischer öffentlicher Bibliotheken.

<sup>488</sup> Negrão 1975, S. 49–55. »Conferência Internacional sobre Prédios de Bibliotecas«, Internationale Konferenz über Bibliotheksbauten.

<sup>489</sup> Negrão 1975, S. 55–64. »Visita a bibliotecas de países europeus«, Besuch von Bibliotheken in europäischen Ländern.

<sup>490</sup> UNESCO 1972.

<sup>491</sup> UNESCO 1949. Das erste UNESCO-Manifest wird im Jahr 1949 unter dem Titel »The Public Library as a Living Force for Popular Education« veröffentlicht.

<sup>492</sup> UNESCO 1949, S. 1.

<sup>493</sup> Ebd.

vergangenen fünfundzwanzig Jahren stattgefunden haben«<sup>494</sup> Berücksichtigung. Diese unterstreichen die soziale Rolle der öffentlichen Bibliothek als »selbstverständliches Kulturzentrum für die Gemeinschaft«<sup>495</sup>, die »Menschen gleichen Interesses«<sup>496</sup> zusammenführen und eine Vielzahl von Nutzungen wie »Ausstellungen, Diskussions- und Vortragsveranstaltungen, Konzerte und Filmvorführungen«<sup>497</sup> ermöglichen soll. Dabei wird die Notwendigkeit des freien Zugangs zu »Erziehung, Kultur und Information«<sup>498</sup> für alle Gruppen der Gesellschaft, insbesondere Kinder, Studenten und Menschen mit Behinderungen, hervorgehoben. Für diese Aufgabe sind Lage und Erreichbarkeit der Bibliothek im Stadtraum, aber auch die architektonischen Qualitäten des Gebäudes und der Inneneinrichtung von entscheidender Bedeutung. Darüber hinaus wird die Typologie der Freihandbibliothek als unverzichtbar erachtet:

»The public library building should be centrally situated, accessible to the physically handicapped, and open at times convenient to the user. The building and its furnishings should be attractive, informal and welcoming, and direct access by readers to the shelves is essential. The public library is a natural cultural centre for the community, bringing together as it does people of similar interests. Space and equipment are therefore necessary for exhibitions, lectures, musical performances and films, both for adults and children.«<sup>499</sup>

Die Vorträge und Diskussionsrunden auf der Konferenz werden von Brooking Negrão als sehr inspirierend beschrieben.<sup>500</sup> Im Abschlussbericht finden die Beiträge des Architekten Haimo Valjakka und der Bibliothekare Werner Mevissen, Elin Tornudd und Sven Plovgaard besondere Erwähnung. Die vier Referenten sprechen über die Bedeutung der Flexibilität der Nutzung, Voraussetzungen für eine erfolgreiche Bibliotheksplanung, die Interaktion von Architekt und Bibliothekar sowie die Notwendigkeit von Planungsstandards im Bibliotheksbau.

Der finnische Architekt Valjakka referiert über die Entwicklung des Bibliotheksbaus in Finnland und verdeutlicht dies beispielhaft an Grundrisszeichnungen. Mit dem Bild der

---

<sup>494</sup> UNESCO 1972, S. 13.

<sup>495</sup> Ebd., S. 14.

<sup>496</sup> Ebd.

<sup>497</sup> Ebd.

<sup>498</sup> Ebd., S. 13.

<sup>499</sup> Ebd., S. 14.

<sup>500</sup> Negrão 1975, S. 51.

Bibliothek als »Supermarkt, im Rahmen von Angebot und Nachfrage«<sup>501</sup> betont er die Notwendigkeit eines freien Zugangs aller Nutzergruppen und des uneingeschränkten Rechts auf Information. Zudem verweist er auf den zentralen Aspekt der Flexibilität der Nutzung und zeigt Beispiele finnischer Bibliotheken, deren doppelte Funktion als Schul- und Stadtbibliothek unterschiedliche Nutzergruppen im Tagesverlauf zeitlich versetzt anspricht.

Auch der deutsche Bibliothekar Werner Mevissen<sup>502</sup>, Direktor der Stadtbibliothek Bremen, unterstreicht die Bedeutung des zweiten UNESCO-Manifests für das Bibliothekswesen, wenn er die »Bibliothek als soziales und kulturelles Zentrum der Gemeinde«<sup>503</sup> beschreibt. In seinem Beitrag nennt er eine gute Erreichbarkeit in zentraler Lage der Stadt, eine attraktive Gestaltung und einen freien Zugang zum Buch als Voraussetzungen einer Bibliothek, in der man »glücklich sein und der menschliche Geist zur Ruhe kommen kann«<sup>504</sup>. Mevissen verweist zudem auf die International Federation of Library Associations (IFLA) als wichtige Informationsquelle für die Planung neuer Bibliotheken. Die IFLA hebt die Anpassung an die lokalen Bedingungen des Standorts und der Leserschaft für die Planung einer neuen Bibliothek hervor. Diese sollten zunächst wissenschaftlich untersucht und statistisch erfasst werden, um der »Bibliothek als Ort der Begegnung von Personen mit unterschiedlichen Interessen«<sup>505</sup> gerecht zu werden.

Der Vortrag der finnischen Bibliothekarin Elin Tornudd<sup>506</sup>, Direktorin der Universitätsbibliothek der Technischen Universität Helsinki, greift die Themen »Interaktion von Architekt und Bibliothekar und Lernen aus begangenen Fehlern«<sup>507</sup> im Planungsprozess auf. Tornudd betont die Bedeutung einer vorbehaltlosen Zusammenarbeit der Planer untereinander und berichtet von ihren Erfahrungen aus der erfolgreichen Kooperation mit dem Architekten Alvar Aalto. In der Zeit 1953 bis 1966 ist sie für die bibliothekarische Betreuung der Planung der Universitätsbibliothek verantwortlich, die Aalto im Rahmen des

---

<sup>501</sup> Ebd.

<sup>502</sup> Der deutsche Bibliothekar Werner Mevissen war Direktor der Stadtbibliothek Bremen in der Zeit von 1945 bis 1975. Mevissen setzt sich für die Dezentralisierung der Bremer Stadtteilbibliotheken ein und hat mit seinem Konzept der Bibliothek als gleichberechtigter Raum für alle gesellschaftlichen Gruppen großen Einfluss auf das Bibliothekswesen im Deutschland der Nachkriegszeit.

<sup>503</sup> Negrão 1975, S. 53.

<sup>504</sup> Ebd.

<sup>505</sup> Negrão 1975, S. 52.

<sup>506</sup> Die finnische Bibliothekarin Elin Tornudd ist in der Zeit von 1968 bis 1991 Direktorin der Universitätsbibliothek der Technischen Universität Helsinki. Darüber hinaus ist sie in diversen nationalen und internationalen Gremien tätig, u. a. als Präsidentin der International Association of Technological University Libraries in der Zeit von 1990 bis 1992. Für ihre Arbeit wird sie vielfach ausgezeichnet.

<sup>507</sup> Negrão 1975, S. 52.

Neubaus der Technischen Universität Helsinki in Otaniemi<sup>508</sup> realisiert. Darüber hinaus unterstreicht sie die Aufgaben, die dem Bibliothekar im Zuge des Planungsprozesses obliegen. Dieser sollte zu Beginn des Planungsprozesses ein Funktionsprogramm erstellen, das »den Anforderungen an die zukünftige Arbeitsweise der Bibliothek entspricht«<sup>509</sup>. In der anschließenden Diskussion herrscht Übereinstimmung unter den Teilnehmern, dass als Zeit zur Erarbeitung des Funktionsprogramms »sechs Monate bis hin zu einem Jahr«<sup>510</sup> eingerechnet werden müssen.

Der dänische Bibliothekar Sven Plovgaard, Mitarbeiter des nationalen Kulturministeriums in der Abteilung für öffentliche Bibliotheken, spricht in seinem Vortrag über Planungsstandards im Bibliotheksbau. Die Erfahrung in Dänemark zeigt, dass eine wichtige Beziehung zwischen »Bevölkerungsgröße, Größe der Sammlung und Umfang der Bibliotheksaktivitäten auf der einen Seite und dem notwendigen Raumbedarf auf der anderen Seite«<sup>511</sup> besteht. Erstgenannte Faktoren sind von der kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung des Landes abhängig, letztere hängen von den technischen und finanziellen Möglichkeiten seitens des Bibliothekswesens ab. Laut Plovgaard sollten Planungsstandards schon in der Konzeptionsphase zum Einsatz kommen, wenn es darum geht, die erforderlichen Raumgrößen zu ermitteln und das Funktionsprogramm zu erarbeiten. Sein Buch »Folkebiblioteksbygningen«<sup>512</sup> aus dem Jahr 1967 ist ein bedeutender wissenschaftlicher Beitrag zur Bibliotheksplanung in den sechziger und siebziger Jahren. May Brooking Negrão nimmt ein Exemplar der englischen Übersetzung mit zurück nach São Paulo, wo das Werk als eine der Grundlagen für die Erarbeitung des Funktionsprogramms der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro dient.<sup>513</sup> Das Buch enthält Tabellen, welche die Bevölkerungszahl einer Stadt in Beziehung zur Raumgröße einer möglichen Bibliothek darstellen. Mit einem Interpolationsverfahren kann auf diese Weise der Raumbedarf einer Bibliothek in Städten jeder Größe bestimmt werden.

---

<sup>508</sup> Westen 1995, S. 185–189.

<sup>509</sup> Negrão 1975, S. 52.

<sup>510</sup> Ebd.

<sup>511</sup> Ebd., S. 53.

<sup>512</sup> Plovgaard 1970. Das Buch wird in mehrere Sprachen übersetzt. Die deutsche Ausgabe wird vom Deutschen Bibliotheksverband und vom Verein der Bibliothekare an Öffentlichen Büchereien im Jahr 1970 unter dem Titel »Systemplanung von Bibliotheksbauten. Dänische Normen und Typenpläne für Büchereibauten« herausgegeben.

<sup>513</sup> Lopes/Telles 1976, S. 7. Siehe Übersicht zur verwendeten Literatur im Funktionsprogramm der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro.

Auch Plovgaard weist auf den zentralen Aspekt der Flexibilität hin. Diese sollte sowohl in der räumlichen Größe als auch in der architektonischen Planung der Bibliothek Berücksichtigung finden. Da eine Bibliothek erfahrungsgemäß nach einem Zeitraum von zwanzig Jahren erweitert werden muss<sup>514</sup> ist es notwendig, von Anfang an einen vorausschauenden Platzbedarf zu berücksichtigen und die Anpassungsfähigkeit des konstruktiven Systems zu gewährleisten. Dafür empfiehlt Plovgaard einen offenen Grundriss und eine von Stützen freie Bauweise der Bibliothek.

Insbesondere hebt Plovgaard die Unerlässlichkeit einer guten Zusammenarbeit zwischen Bibliothekar und Architekt für die erfolgreiche Planung und Realisierung hervor. Seine Überlegungen bilden eine wichtige Referenz für die Rolle der Architekten Eurico Lopes und Luiz Telles im Prozess der Programmfindung, des Entwurfs und der Materialisierung der neuen Zentralbibliothek und des späteren Kulturzentrums. Der Besuch der wenige Jahre zuvor fertiggestellten Universitätsbibliothek der Technischen Universität Helsinki unter Führung Elin Tornudds und ihre Erfahrungen aus der Zusammenarbeit mit Alvar Aalto unterstreichen diese grundlegende Erkenntnis.

Die Gesamtheit der Vorträge vermittelt einen umfassenden Eindruck der Anforderungen an eine moderne Bibliothek. May Brooking Negrão und Haron Cohen profitieren von den Erfahrungsberichten der Fachkollegen; viele inhaltliche Aspekte der Konferenz finden sich rückblickend im Planungsprozess der zukünftigen Zentralbibliothek in São Paulo wieder. In der an den Vortrag Plovgaards anschließenden Diskussion wird zudem angeregt, als Richtwert einen Anteil von dreißig Prozent Bewegungsflächen an der Gesamtfläche des Gebäudes zu berücksichtigen.<sup>515</sup> Auch architektonische Fragen der Planung wie Belichtung und die Verwendung von Farbe als Gestaltungselement werden übereinstimmend als wichtig empfunden.<sup>516</sup> Eine Bibliothek ist ein Organismus, der fortwährenden Veränderungen unterliegt.

---

<sup>514</sup> Negrão 1975, S. 53.

<sup>515</sup> Ebd., S. 54.

<sup>516</sup> Ebd., S. 55.



## Besuch finnischer Bibliotheksbauten

Die Besuche einer Reihe von Bibliotheken bilden einen zweiten wichtigen Moment der Konferenz in Helsinki. Das Besichtigungsprogramm umfasst sechs Bibliotheksbauten in verschiedenen Städten Finnlands. Neben den Stadtbibliotheken in Kouvola, Kuopio, Lappeenranta und Töölö, einem Stadtteil von Helsinki, besuchen die Konferenzteilnehmer auch die Universitätsbibliotheken in Lappeenranta und Jyväskylä.<sup>517</sup> Die Universitätsbibliothek in Jyväskylä sowie die Stadtbibliotheken in Kuopio und Kouvola entstehen Ende der fünfziger und im Verlauf der sechziger Jahre. Die Stadtbibliotheken in Töölö und Lappeenranta als auch die Bibliothek der Technischen Universität Lappeenranta eröffnen in der ersten Hälfte der siebziger Jahre. Während es sich bei der Bibliothek in Töölö um eine Stadtteilbibliothek in Helsinki handelt, besitzen die Stadtbibliotheken in Kuopio, Kouvola und Lappeenranta eine überstädtische Bedeutung als Stadt- und regionale Zentralbibliotheken.

Ziel der Besichtigungen ist die kritische Auseinandersetzung mit der Architektur und Funktionsweise der Bibliotheken unter drei Gesichtspunkten: der »Nutzung des Raums, den technischen Aspekten und der Interaktion zwischen Nutzer und Bibliothekar«<sup>518</sup>. Neben dem Sammlungs- und Lesebereich umfasst das Funktionsprogramm in der Regel ein Café für Bibliotheksnutzer und Mitarbeiter, einen Zeitungslesesaal, Aufenthaltsräume, eine Küche, einen Erste-Hilfe-Raum und Besprechungsräume. Alle besuchten Institutionen sind Freihandbibliotheken. In den Stadtbibliotheken sind die Erwachsenen- und Kinderbibliothek immer im selben Gebäude untergebracht. Die Bedeutung des Zeitungslesesaals als sozialer Treffpunkt zeigt sich zudem in nutzerfreundlichen, längeren Öffnungszeiten im Vergleich zum Ausleihbereich.<sup>519</sup> Dafür verfügt der Zeitungslesesaal häufig, oft zusammen mit der Kinderbibliothek, über einen separaten Eingang.

---

<sup>517</sup> Ebd., S. 50.

<sup>518</sup> Ebd.

<sup>519</sup> Ebd.

Durch den Besuch der Universitätsbibliothek in Jyväskylä kommt die brasilianische Delegation zudem mit dem Werk des Architekten Alvar Aalto<sup>520</sup> in Kontakt. Nachdem die Bedeutung Aaltos für die Entwicklung der modernen finnischen Bibliotheken schon im Referat der Bibliothekarin Elin Tornudd zum Ausdruck kommt, greift auch May Brooking den Einfluss dieses Baumeisters im Abschlussbericht der Reise auf und unterstreicht die Entwicklung der finnischen Bibliotheken als »in hohem Maße durch den großen finnischen Architekten Alvar Aalto beeinflusst«<sup>521</sup>.

Aaltos Bildungsbauten repräsentieren auf besondere Weise die humanistische Tradition der modernen finnischen Architektur. Seine Stadtbibliothek in Viipuri aus dem Jahr 1935 gilt als wegweisend für den modernen Bibliotheksbau in Finnland und weist schon viele Merkmale des Konzepts der *Bibliothek als Kulturhaus*, wie es sich seit den fünfziger Jahren darstellt, auf. Auch im Gesamtwerk Aaltos besitzt die Bibliothek in Viipuri eine besondere Bedeutung. Viele Elemente des Innen- und Außenraums, die Materialien und das Mobiliar finden sich in seinen späteren Bibliotheks- und Bildungsbauten wieder.<sup>522</sup> Die Bedeutung des Projekts zeigt sich neben den architektonischen Qualitäten auch in der Komplexität des Funktionsprogramms, das einen »Ausleihbereich, einen Lesesaal, Räume für Wissenschaftler, große Archivflächen, Mitarbeiterräume, eine Kinderabteilung und einen Vortragssaal mit eigener Küche«<sup>523</sup> aufweist. Erwachsenen- und Kinderbibliothek verfügen zudem über einen separaten Eingang. Die innere Organisation des Gebäudes besticht durch den zweigeschossigen Sammlungs- und Lesesaal im ersten Obergeschoss. Dieser wird über eine zentral angeordnete Treppenanlage erschlossen. Die erhöht liegende Ausleihe trennt den Sammlungs- und Lesebereich räumlich voneinander. Ein umlaufendes Galeriegeschoss im Sammlungsbereich erlaubt eine zweigeschossige Anordnung der Bücherregale. Die Außenfassade des Baukörpers betont das Erdgeschoss durch großformatige Fensterflächen und eröffnet vielfältige Blickbeziehungen in den umgebenden Stadtpark.

Zusammen mit der Universitätsbibliothek in Jyväskylä bilden die Stadtbibliothek in Töölö und die Stadtbibliothek Lappeenranta eine Gebäudetypologie in der Tradition von

---

<sup>520</sup> Norberg-Schulz 1982, S. 195. Norberg-Schulz unterstreicht hier ausdrücklich die Bedeutung des Architekten Alvar Aalto (1898–1976). Aaltos Architektur der Anpassung an die Bedingungen des Ortes und der Bauaufgabe erlangt im Laufe der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts weltweite Anerkennung. Zum Zeitpunkt der Konferenz befindet sich Aalto auf dem Höhepunkt seines Werks. Er verstirbt im Mai 1976 in Helsinki.

<sup>521</sup> Negrão 1975, S. 50.

<sup>522</sup> Zu Architektur und Geschichte der Bibliothek in Viipuri vgl. Westen 1995, S. 63–69 und Spens 1994.

Viipuri. Die Universitätsbibliothek in Jyväskylä wird im Jahr 1959 eröffnet und ist die älteste der besuchten Bibliotheken. Das Gebäude ist Teil der städtebaulichen und architektonischen Gesamtplanung des neuen Universitätsgeländes, die in der Zeit von 1951 bis 1971 durch Aalto umgesetzt wird. Außen besticht das Gebäude durch den Einsatz von rotem Backstein und Glas, die das Erscheinungsbild aller Bauten der Universität prägen. Dabei weisen die Gestaltungselemente des Außen- und Innenraums eine Reihe von Referenzen zu Aaltos Stadtbibliothek in Viipuri auf.<sup>524</sup> Auch in Jyväskylä ist die räumliche Verbindung zur umgebenden Landschaft ein zentrales Thema des Entwurfs, welches Aalto über das verglaste Erdgeschoss und Laubengänge umsetzt. Zudem ist der doppelgeschossige Sammlungs- und Lesesaal erneut im ersten Obergeschoss angeordnet und die Belichtung des Raums erfolgt über ein großes zentrales Oberlicht in der Dachfläche. Nicht zuletzt verweist der Einsatz von hellem Holz und weißen Wand- und Deckenflächen auf Aaltos zurückliegende Erfahrungen in Viipuri.

Auch Aarne Ervi, ein Schüler und Freund Alvar Aaltos, greift Elemente der Bibliothek in Viipuri in seinem Entwurf für die Stadtbibliothek in Töölö aus dem Jahr 1970 auf.<sup>525</sup> Wieder ist der zweigeschossige Sammlungs- und Lesesaal im ersten Obergeschoss angeordnet. Der Raum wird durch ein rückwärtiges Galeriegeschoss gegliedert und ist um eine vorgelagerte Balkonfläche erweitert. Zudem macht Ervi die Einbindung in die umgebende Landschaft zu einem zentralen Thema des Gebäudes und verbindet den Innen- und Außenraum über eine große geschwungene Glasfassade, die weite Ausblicke in den Topeliuspark erlaubt. Der offene Raum verfügt über eine angenehme Aufenthaltsatmosphäre und bietet sehr gute Bedingungen für die Lektüre und vielfältige andere Aktivitäten. Die Stadtbibliothek in Töölö besticht zudem durch eine herausragende technische Ausstattung und beherbergt die erste Musikabteilung im städtischen Bibliothekennetz Helsinkis.

Die Stadtbibliothek in Lappeenranta eröffnet im Jahr 1974 und wird durch den Architekten Erkki Pasanen geplant. Im Erdgeschoss befinden sich die Kinder- und Jugendbibliothek, die Musikabteilung, Aufenthalts- und Besprechungsräume sowie die mittig angeordnete Freitreppe. Sie mündet im ersten Obergeschoss in den Hauptraum der

---

<sup>523</sup> Eskola 2001, S. 79.

<sup>524</sup> Spens 1994.

<sup>525</sup> Das neue Gebäude im Topeliuspark ersetzt die alte Stadtteilbibliothek, die älteste Zweigstelle des Bibliothekennetzes in Helsinki.

Bibliothek, ein zweigeschossiges offenes Atrium. Dort sind die Erwachsenenbibliothek mit Freihandarchiv, Leseplätze, Ausleihe und Information, Verwaltung und Veranstaltungsräume für Lesungen, Ausstellungen, Konzerte und Kindervorführungen untergebracht. Die Bücherregale sind umlaufend an den Wänden angeordnet und werden im zweiten Geschoss um ein offenes Galeriegeschoss erweitert. Die Dachkonstruktion ist als stützenfreies Betontragwerk ausgebildet. Die natürliche Belichtung des Raums erfolgt über Oberlichter in der Dachebene.

Mit der Universitätsbibliothek in Lappeenranta und den Stadtbibliotheken in Kuopio und Kouvola lernt die brasilianische Delegation zwei weitere Gebäudetypologien finnischer Bibliotheken kennen. Die Universitätsbibliothek Lappeenranta entsteht im Zuge der Neugründung der gleichnamigen Technischen Universität und zeichnet sich durch einen architektonisch-industriellen Charakter aus. Das Gebäude ist als Betontragwerk ausgebildet, dessen räumliche Wirkung jedoch nicht die Qualitäten der anderen besuchten Bibliotheken besitzt.

Die beiden Bibliotheken in Kuopio und Kouvola bilden eine Typologie eingeschossiger Bibliotheksbauten. Die Stadtbibliothek in Kuopio eröffnet im Jahr 1967 und ist das Werk des finnischen Architekten Matti Hakala. Sammlungs- und Lesesaal sind als runder Raum ausgebildet, der zentral im Gebäude angeordnet ist. Hingegen besticht die Bibliothek in Kouvola durch einen offenen Grundriss, ohne raumhohe Trennwände. Das Gebäude entsteht in der Zeit von 1968 bis 1971 und wird durch den Architekten Juhani Kivikoski geplant. Interessanterweise ist die Stadtbibliothek in Kouvola eine der ersten in Finnland, in der die Prinzipien der Bürolandschaft in der Planung von Bibliotheksbauten zur Anwendung kommen.<sup>526</sup> Die Anpassungsfähigkeit des konstruktiven Systems fördert dabei den Aspekt größtmöglicher räumlicher Flexibilität.

Im Abschlussbericht der Reise zeigt sich May Brooking von der »hohen Nutzungsfrequenz der finnischen Bibliotheken, ihrer Flexibilität, der guten Ausstattung und dem hohen Leseanteil [...] pro Einwohner«<sup>527</sup> stark beeindruckt. Im Rückblick betont sie zudem die gesellschaftliche Relevanz von Stadtteilbibliotheken, Fahrbibliotheken,

---

<sup>526</sup> Negrão 1975, S. 51.

<sup>527</sup> Ebd., S. 50.

Krankenhausbibliotheken, die Zusammenarbeit mit Schulbibliotheken, die Einrichtung von Musikabteilungen und das vielfältige Kulturangebot als Bestandteil der Bibliothek. Ihr Eindruck von den finnischen Bibliotheken als »wahre Kulturzentren«<sup>528</sup> und »wichtigste Monumente der besuchten Städte«<sup>529</sup> resümiert ihre persönlichen Erfahrungen in Skandinavien und unterstreicht die große Bedeutung der Konferenz für die anschließende Erarbeitung des Funktionsprogramms sowie für die Planung der zukünftigen Zentralbibliothek in São Paulo.

#### **4.3 Von der Bibliothek als Kulturhaus zur Bibilothek im Kulturzentrum**

##### **Die Bibliothek im Funktionsprogramm der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro**

Die Idee der Bibliothek als Kulturhaus hat großen Einfluss auf die Konzeption der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro. Sie findet ihren Ausdruck im Funktionsprogramm der neuen Institution, dem »Programa funcional Biblioteca Central de São Paulo«<sup>530</sup>, das in der Zeit vom 21. Oktober 1975 bis 16. März 1976 entsteht. Mit der Erarbeitung des Programms folgt der Planungsausschuss internationalen Standards der Bibliotheksplanung<sup>531</sup> und den Empfehlungen der UNESCO-Konferenz in Finnland<sup>532</sup>. Das Programm definiert die »Anforderungen an die zukünftige Arbeitsweise«<sup>533</sup> und die Dimensionierung der künftigen Bibliothek.<sup>534</sup> Dabei steht die Suche nach »maximalen Informationen über die funktionalen Bedingungen mit einem Minimum an architektonischen Entscheidungen«<sup>535</sup> im Vordergrund. Das Ergebnis bildet die Grundlage des Vorentwurfs als ersten Schritt zur Realisierung des zukünftigen Gebäudes.

Die Konzeption der Zentralbibliothek beinhaltet weit mehr als nur die Absicht einer Vergrößerung der Archivflächen der alten Stadtbibliothek Mário de Andrade und einer Zusammenführung der ausgelagerten Buchbestände. Der Wunsch, Informationen für alle

---

<sup>528</sup> Ebd.

<sup>529</sup> Ebd.

<sup>530</sup> Lopes/Telles 1976.

<sup>531</sup> Plovgaard 1970, S. 96–106.

<sup>532</sup> Negrão 1975, S. 52.

<sup>533</sup> Ebd.

<sup>534</sup> Plovgaard 1970, S. 99–100.

<sup>535</sup> Telles 2002, S. 181.

»bereitzustellen, zu erschließen und zu erforschen«<sup>536</sup> zeigt sich sowohl in einer Neuausrichtung der Angebote und der Verbesserung der räumlichen und technischen Nutzungsbedingungen als auch im Doppelcharakter als »Informations- und Medienzentrum«<sup>537</sup> und »selbstverständliches Kulturzentrum der Gemeinschaft«<sup>538</sup>. Die Bibliothek als Kulturhaus umfasst neben der Präsenz- und Freihandbibliothek auch eine Jugend- und Kinderbibliothek, eine Blindenbibliothek sowie eine Bibliothek mit Angeboten für Analphabeten.<sup>539</sup> Für die ergänzenden kulturellen Nutzungen sind eine »Veranstaltungsabteilung, ein Theatersaal und Ausstellungsflächen«<sup>540</sup> vorgesehen. Der Neubau soll auch die Leitung der Abteilung für Bibliotheken und die Verwaltung des Gesamtnetzes aller städtischen Bibliotheken aufnehmen.<sup>541</sup>

Die Beauftragung von PLAE Arquitetos e Engenharia<sup>542</sup> durch den Planungsausschuss und das Stadtplanungsamt Empresa Municipal Urbanização (EMURB) erfolgt auf Vorschlag des Architekten Haron Cohen, Mitglied im Ausschuss, Teilnehmer der Konferenz in Helsinki und Studienfreund von Prado Lopes und Telles.<sup>543</sup> Ausschlaggebend für die fachliche Auswahl der Architekten ist jedoch nicht die persönliche Bekanntschaft mit Cohen, sondern die Erfahrung in der Erarbeitung von Funktionsprogrammen.<sup>544</sup> Prado Lopes und Telles entwickeln Anfang der siebziger Jahre eine Methode zur Bedarfsanalyse und Organisation komplexer Raumprogramme für Großraumbüros.<sup>545</sup> Das dreibändige Funktionsprogramm umfasst auf 337 Seiten Text und grafische Darstellungen.<sup>546</sup> Der erste Band<sup>547</sup> definiert die Aktivitäten der Bibliothek und fasst die wichtigsten Aspekte des Programms zusammen. Einleitend werden alle am Erstellungsprozess beteiligte Personen, eine Auswahl wichtiger

---

<sup>536</sup> Lopes/Telles 1976, S. 17.

<sup>537</sup> Ebd., S. 12.

<sup>538</sup> Ebd., S. 17.

<sup>539</sup> Telles 2002, S. 183.

<sup>540</sup> Lopes/Telles 1976, S. 25.

<sup>541</sup> Ebd.

<sup>542</sup> Ebd., S. 10. Die Arbeitsgruppe der Architekten umfasst neben Eurico Prado Lopes und Luiz Benedito de Castro Telles auch die Architekten Rita de Cassia Vaz Artigas, José Mario Nogueira de Cavalho Jr., Armando Alberto Prado, den Betriebswirtschaftler Mario Luiz Cunha und die Industriedesignerin Ana Maria Nogueira de Carvalho.

<sup>543</sup> Telles 2009, S. 7–8.

<sup>544</sup> Vaz/Mello 2014, S. 11.

<sup>545</sup> Diese besondere Qualifikation macht die Entscheidung des Planungsausschusses zugunsten der beiden jungen Architekten nachvollziehbar. Vor dem Hintergrund einer kritischen Bewertung der Auftragsvergabe widerspricht die Beauftragung heutigen Standards eines transparenten öffentlichen Vergabeverfahrens.

<sup>546</sup> Lopes/Telles 1976; vgl. das Abbildungsverzeichnis Programa funcional Biblioteca Central de São Paulo.

<sup>547</sup> Ebd., S. 1–61, Teil 1.

Literaturquellen und die Themen einer Reihe von Fachinterviews präsentiert.<sup>548</sup> Danach werden Ziel und Methode des Programms<sup>549</sup> und die Arbeitsprozesse und Verwaltungsstrukturen der Bibliothek dargelegt. Darüber hinaus stellt der erste Teil methodisch vier Parameter vor, die unterschiedliche Aspekte des neuen Gebäudes abbilden: Kriterien für die Erweiterung, Ebenen der Flexibilität, physische Anforderungen sowie Überlegungen zu funktionalen Abhängigkeiten. Der zweite Band<sup>550</sup> ermittelt den Flächenbedarf, die Anzahl der Leseplätze und die Größe des Archivbestands der neuen Zentralbibliothek. Als Grundlage dieser Überlegungen dienen Prognosen des Einflussbereichs im Stadtgebiet und diverser Parameter von Nutzergruppen und Nutzungszeiten über Bevölkerungswachstum bis hin zum Grad der Alphabetisierung. Es werden Grundrisse von Standardmodulen für Einrichtung und Mobiliar präsentiert.<sup>551</sup> Der dritte Band dokumentiert die Anforderungen der einzelnen Bereiche der Bibliothek.<sup>552</sup> Die detaillierte Erfassung in Tabellenform bildet die Grundlage für die Erarbeitung der Arbeitsprozesse und Verwaltungsstrukturen im ersten Band.

Das Funktionsprogramm unterstreicht den Einfluss der Idee der *Bibliothek als Kulturhaus* und ihre Funktion als wichtiges Instrument zur »kulturellen Erneuerung«<sup>553</sup>. Diese zeigt sich besonders in zwei Kernaspekten: dem freien Zugang aller Nutzergruppen zu »Erziehung, Kultur und Information«<sup>554</sup> und der Bibliothek als »kulturellem Sammelort«<sup>555</sup>. Der Aspekt des freien Zugangs wird sowohl im städtischen als auch im architektonischen Maßstab des Gebäudes sichtbar. Im Maßstab der Stadt vervollständigt die Zentralbibliothek das Gesamtnetz der öffentlichen Bibliotheken. Gleichzeitig bildet sie ein Einflussgebiet entlang des Streckenverlaufs der Nord-Süd-Linie der U-Bahn (mit Fokus auf den südlichen Streckenverlauf) sowie für die Stadtteile Paraiso und Ibirapuera als auch entlang der Avenida 23 de Maio. Eine Darstellung der Architekten im zweiten Band des Funktionsprogramms fasst die drei Einflussbereiche des Gebäudes im gesamtstädtischen Maßstab grafisch

---

<sup>548</sup> Ebd., S. 1–10.

<sup>549</sup> Ebd., S. 11–38.

<sup>550</sup> Ebd., S. 62–180, Teil 2.

<sup>551</sup> Ebd., S. 168–180.

<sup>552</sup> Ebd., S. 181–337, Teil 3.

<sup>553</sup> Ebd., S. 17.

<sup>554</sup> UNESCO 1972, S. 13.

<sup>555</sup> Plovgaard 1970, S. 21.

zusammen.<sup>556</sup> (Abb. 26) Dabei betont das Funktionsdiagramm ausdrücklich die Bedeutung des lokalen Maßstabs, wenn es die ergänzenden kulturellen Nutzungen als »Verbindungselement des zukünftigen Kulturzentrums im Gebäude und seiner städtischen Ausstrahlung«<sup>557</sup> bezeichnet. Auch die Erfahrungen aus der Funktionsweise der alten Stadtbibliothek Mário de Andrade haben großen Einfluss auf die Konzeption der Zentralbibliothek. Im Rahmen der Berechnung des Flächenbedarfs präsentiert das Funktionsprogramm eine Erfassung der Nutzungszeiten.<sup>558</sup> Das Ergebnis der Untersuchung zeigt eine regelmäßige Nutzung durch Schüler und Studenten. Die Bedeutung dieser Nutzergruppen unterstreicht die Relevanz der zukünftigen Zentralbibliothek im lokalen Einflussbereich der umliegenden Stadtgebiete.

Im Maßstab des Gebäudes wird der freie Zugang durch das zentrale Freihandarchiv repräsentiert, das dem Benutzer den größten Teil des Buchbestandes systematisch organisiert und frei zugänglich anbietet. Die grafische Darstellung der Beziehung zwischen Leser und Bibliothek »Relacionamento atividades do leitor/Biblioteca«<sup>559</sup> (Abb. 27) im ersten Band des Funktionsprogramms unterstreicht das Bild der veränderten Rolle des Nutzers, dessen unabhängiges Handeln ihn zum bewußten Akteur macht. Die Abbildung zeigt die Bibliothek als Mittelpunkt einer vertikalen Koordinatenachse, die Gebäude (oben) und Leser (unten) zueinander in Beziehung setzt. Eine kreisförmige Fläche repräsentiert das Freihandarchiv als zentralen Ort der Information. Die erweiterten Aktivitäten der Bibliothek sind um das Freihandarchiv herum angeordnet: Angebote zur Unterstützung des Lesers, spezialisierte Bereiche der Bibliothek (Kinder-, Blinden- und Analphabetenbibliothek) und die Ausleihbibliothek. Über dem Freihandarchiv befindet sich eine kugelförmige Repräsentation des Gesamtnetzes der öffentlichen Bibliotheken in São Paulo. Sie verweist auf die Verbindung der Zentralbibliothek zu den einzelnen Stadtteilbibliotheken.

Als kultureller Sammelort vereint die Zentralbibliothek eine Vielzahl von Aktivitäten. Die Interaktion von Aktivitäten und Nutzern wird im ersten Teil des Funktionsprogramms anhand von zwei grafischen Darstellungen verdeutlicht, die Auskunft über das komplexe Raumprogramm geben.

---

<sup>556</sup> Lopes/Telles 1976, S. 88.

<sup>557</sup> Ebd., S. 25.

<sup>558</sup> Ebd., S. 73–86.

<sup>559</sup> Ebd., S. 21.



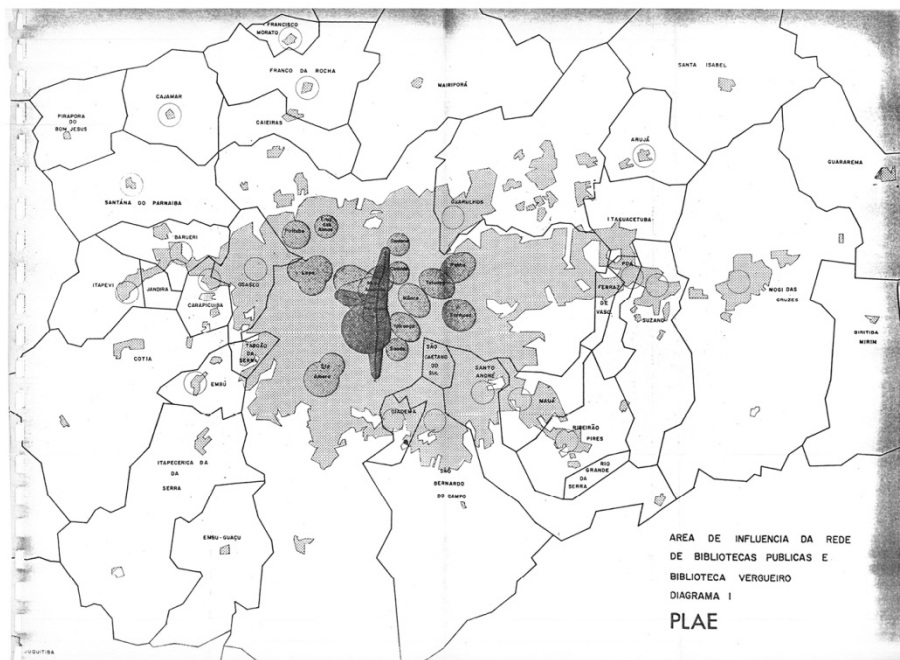


Abb. 26: Funktionsprogramm Zentralbibliothek São-Paulo-Vergueiro, 1976: Drei Einflussbereiche der Bibliothek im städtischen Maßstab: 1) Vervollständigung des Gesamtnetzes der öffentlichen Bibliotheken, 2) Einflussgebiet entlang des Streckenverlaufs der neuen Nord-Süd-Linie der U-Bahn, 3) lokaler Einfluss in den Stadtteilen Paraiso und Ibirapuera entlang der Avenida 23 de Maio.

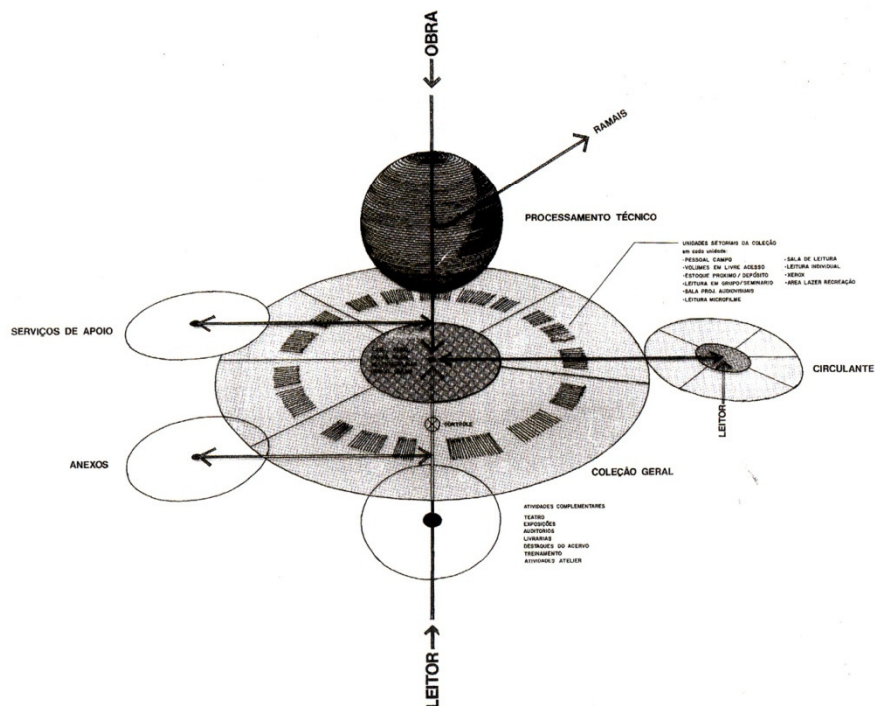


Abb. 27: Funktionsprogramm Zentralbibliothek São-Paulo-Vergueiro, 1976: Beziehung zwischen Leser und Bibliothek. Die kreisförmige Fläche im Mittelpunkt des Diagramms repräsentiert das Freihandarchiv als den zentralen Ort der Information.

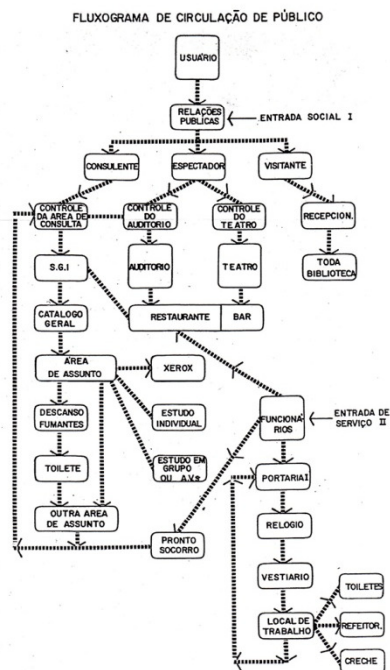


Abb. 28: Funktionsprogramm Zentralbibliothek São-Paulo-Vergueiro, 1976: Das Diagramm zeigt die Interaktion von Aktivitäten und Nutzern am Beispiel der öffentlichen Aktivitäten.



Die Darstellung »Fluxograma transporte interno«<sup>560</sup> (Abb. 28) beschreibt die öffentlichen Aktivitäten der Bibliothek. Die grafische Anordnung der einzelnen Bereiche gibt dabei Auskunft über räumliche Bezüge, Nähe und Flexibilität der Nutzung. Die Grafik ist vertikal organisiert und teilt sich in drei mögliche Wege: 1) Die spezialisierten Bereiche der Bibliothek, die als unabhängige Einheiten arbeiten, 2) die Veranstaltungsabteilung und 3) das Freihandarchiv. Gestrichelte Linien mit Richtungspfeilen symbolisieren die möglichen Wege des Nutzers durch das Gebäude. Im rechten unteren Bereich zeigt die Darstellung zudem den Zugang der Bibliotheksmitarbeiter und ihren Weg zum Arbeitsplatz, zur Kantine und Kinderbetreuung. Dieser Bereich bildet eine abgeschlossene Einheit, ist jedoch mit den öffentlich zugänglichen Funktionen verbunden.

Die Darstellung »Mapa resumo«<sup>561</sup> (Abb. 29) repräsentiert eine Gesamtdarstellung aller Aktivitäten der Bibliothek. Die Organisationsstruktur unterteilt sich in sieben Hauptbereiche, ergänzt um weitere vier Nebengebiete.<sup>562</sup> In der Struktur werden für jeden Haupt- und Nebengebiet der prognostizierte Flächenbedarf, die Anzahl der Mitarbeiter und die Häufigkeit der Interaktion zwischen den einzelnen Aktivitäten definiert. Die Gesamtdarstellung gliedert sich in vier Spalten, die nebeneinander angeordnet sind. Die Wahl der Darstellung vermittelt dem Leser ein Bild des komplexen Beziehungsgeflechts. Die erste Spalte bildet die Gesamtdarstellung aller Aktivitäten. In der zweiten Spalte sind die sieben Hauptbereiche dargestellt. Diese sind 1) Eingang und Verarbeitung der Information, 2) Technische Weiterverarbeitung, 3) Leitung Zentralbibliothek, 4) Leitung Gesamtnetz öffentlicher Bibliotheken, 5) Leitung Städtische Abteilung Öffentliche Bibliotheken, 6) Angebote zur Unterstützung des Lesers und 7) Allgemeine Dienste. Bei den Nebengebieten handelt es sich um die Kinderbibliothek, die Blindenbibliothek, die Ausleihbibliothek und eine Bibliothek mit Angeboten für Analphabeten. Die dritte Spalte enthält zusätzliche Informationen, die zur Erstellung der sieben Hauptbereiche notwendig waren. Die vierte Spalte umfasst die Darstellung der vier Nebengebiete sowie ergänzende Informationen. In der Darstellung der Haupt- und Nebengebiete ist zudem das natürliche Wachstum des Flächenbedarfs der zukünftigen Bibliothek erfasst. So wird eine

---

<sup>560</sup> Ebd., S. 58.

<sup>561</sup> Ebd., S. 38.

<sup>562</sup> Ebd., S. 39–53. Alle Haupt- und Nebengebiete mit ihren Aktivitäten sind hier einzeln aufgeführt und erklärt. Ergänzend umfasst der zweite Teil des Funktionsprogramms die detaillierte Herleitung der Informationen zur räumlichen Beziehung der einzelnen Verwaltungseinheiten untereinander. Die Daten werden über Fragebögen und thematische Interviews systematisch erfasst.

Wachstumsprognose der Jahre 1976, 1983 und 1990 bis hin zum endgültigen Bedarf für Lesearbeitsplätze<sup>563</sup> und Archivbestand<sup>564</sup> ermittelt.

Im »Mapa resumo« ist die Unterscheidung der Häufigkeit der Interaktion zwischen den einzelnen Aktivitäten lediglich anhand eines Rastersystems grafisch hervorgehoben. Aufgrund des Maßstabs der Gesamtdarstellung wird hier der Unterschied zwischen geringer und maximaler Häufigkeit gezeigt. Diese abstrahierte Darstellung beruht jedoch auf einer vorherigen Einzelerfassung der sieben Hauptbereiche. Der erste Hauptbereich »SETOR 1: Fornecimento e Recebimento de Informações« zeigt exemplarisch die Häufigkeit der Interaktionen zwischen den einzelnen Aktivitäten mittels einer numerischen Skala von 1–9. Die Zahl 9 markiert die größtmögliche Häufigkeit.<sup>565</sup> (Abb. 30)

### **Die Bibliothek im Centro Cultural São Paulo**

Die Bibliothek verliert im Zuge der Umwandlung der Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro zum Centro Cultural São Paulo stark an Bedeutung. Die vierjährige intensive Arbeit an einem zukunftsweisenden Konzept für die Zentralbibliothek wird nun einer vagen Idee eines Kulturzentrums geopfert, die zu diesem Zeitpunkt programmatisch nicht existiert. Das Konzept der *Bibliothek als Kulturhaus* erfährt damit eine tiefgreifende Neugewichtung aller Aktivitäten, im Zuge derer die Bibliothek, neben den Abteilungen für Veranstaltungen, Bildende Kunst, Theater und Musik, Forschung sowie der Verwaltung, nur noch einen von sechs gleichberechtigten Bereichen in der Organisationsstruktur der neuen Institution darstellt. Zudem haben die Bauarbeiten bereits begonnen; die Möglichkeiten der räumlichen Anpassung des Gebäudes an die neuen Nutzungen, allen voran die Pinakothek, der Theatersaal und die Experimentalbühne, sind stark begrenzt. Zudem führt die Neugewichtung der Aktivitäten dazu, dass der geplante Umzug der Leitung der Abteilung für Bibliotheken nicht vollzogen wird.<sup>566</sup> Die institutionelle Schwächung der Abteilung für Bibliotheken innerhalb der übergeordneten Struktur des Kulturamts ist damit offensichtlich.

---

<sup>563</sup> Ebd., S. 97–98. Die Entwicklung der notwendigen Lesearbeitsplätze in der Zeit von 1978 bis 2000 wird mit einem Zuwachs von 704 auf 1.309 angenommen.

<sup>564</sup> Ebd., S. 132. Der Archivbestand wird im Zeitraum von 1978 bis 1990 mit einer Steigerung von 567.905 auf 1.300.000 Schriftstücken prognostiziert.

<sup>565</sup> Ebd., S. 42.

<sup>566</sup> Damit behält die Stadtbibliothek Mário de Andrade ihre Bedeutung als Verwaltungssitz, ohne jedoch die gravierenden Betriebsprobleme zu lösen. Die Frage des fehlenden Raumbedarfs bleibt weiterhin ungelöst.

Trotzdem trifft der Vorschlag zur Umplanung der Bibliothek auf breite Zustimmung aller am Planungsprozess Beteiligten. Sowohl das Kulturamt, die Abteilung für öffentliche Bibliotheken, das Stadtplanungsamt als auch die Architekten scheinen fasziniert von der Vorstellung des »ersten Kulturzentrums in Südamerika«<sup>567</sup>. Die wirklichen Auswirkungen der Umplanung – die Schwächung des Bibliotheksbetriebs durch eine Flächenreduzierung, die akustischen Probleme und die fehlenden klimatechnischen Voraussetzungen für die neuen Ausstellungsflächen – sind Bauherren und Planern damals nicht bewußt und werden erst rückblickend in vollem Ausmaß erkannt. Luiz Telles schreibt rückblickend selbstkritisch:

»Naquele momento não se tinha exata noção dos aspectos negativos provocados pela futura mudança, principalmente com relação ao desempenho acústico do edifício em função da instalação do teatro de arena, e do esvaziamento das atividades da biblioteca, evidente até hoje.«<sup>568</sup>

Zu diesem Zeitpunkt hatte niemand eine Vorstellung von den negativen Auswirkungen der zukünftigen Veränderungen, besonders auf die akustischen Qualitäten des Gebäudes durch den Bau der Experimentalbühne, und durch die Verringerung der Aktivitäten der Bibliothek, die bis heute spürbar ist.

Die neue programmatische Gewichtung läßt sich gut anhand der Publikation »C.C.S.P. Ano I«<sup>569</sup> aus dem Jahr 1983 nachvollziehen. Sie wird von der Kulturabteilung unter der Leitung des Kultursekretärs Mário Chamie in Auftrag gegeben und durch den Gründungsdirektor des Centro Cultural São Paulo Ricardo Ohtake erarbeitet. Mit einem Vorwort von Chamie, erklärenden Texten, Pressestimmen, Abbildungen aus Archivbeständen und Veranstaltungsfotografien blickt die Veröffentlichung auf den Entstehungsprozess der Institution seit 1979 zurück und gibt einen Überblick über die Angebote des Kulturzentrums im ersten Betriebsjahr. Die Darstellung der Aktivitäten der Bibliothek steht dabei exemplarisch für deren Bedeutungsverlust; das neunzig Seiten umfassende Dokument widmet der Pinakothek sechs, dem Ausstellungsbereich acht, dem

---

Beispielsweise verbleibt die aus Platzmangel ausgelagerte öffentliche Ausleihbibliothek an ihrem Standort an der Praça Roosevelt und wird nicht in die Bibliothek des Centro Cultural São Paulo integriert.

<sup>567</sup> Telles 2002, S. 255.

<sup>568</sup> Ebd., S. 273. Übersetzung des Verfassers.

<sup>569</sup> Ohtake 1983.

Bühnenbereich mit Theater, Kino, Musik und Tanz neunzehn und der Bibliothek lediglich drei Seiten. Darüber hinaus bleibt auch die Aufzählung der wichtigsten am Planungsprozess beteiligten Personen unvollständig. Während die Namen der Architekten beiläufig in einer Fotounterschrift<sup>570</sup> sowie einer kleinen Notiz aus der Tagespresse<sup>571</sup> genannt werden, sind die langjährig federführenden Bibliothekarinnen Noemi Do Val Penteado und May Brooking Negrão gar nicht namentlich erwähnt.

In der Veröffentlichung wird zudem die innovative Nutzung der Bibliothek aufgrund der »physischen Nähe zur Information«<sup>572</sup> hervorgehoben. Neben dem Medium Buch kann der Nutzer auf »Zeitungsausschnitte, Zeitschriften, Dias, Filme und Mikrofilme (Fotos), Hörbeiträge und weitere Dokumente«<sup>573</sup> zugreifen. Insbesondere die Musiksammlung als Teil der Bibliothek findet im Kulturzentrum einen festen Platz. Das historische, im Jahr 1935 gegründete Musikarchiv verfügt über 23.000 Schallplatten und 40.000 Partituren.<sup>574</sup> Doch gerade an Büchern scheint es im ersten Jahr des Bestehens des Kulturzentrums zu mangeln. Obwohl die Publikation von 50.000 Büchern im Freihandarchiv spricht<sup>575</sup>, vermitteln die ergänzenden Abbildungen<sup>576</sup> sowie die Fotografien der Architekten kurz nach der Eröffnung einen anderen Eindruck; sehr viele Regale sind noch leer. (Abb. 18)

Die Bibliothek beschränkt sich im Centro Cultural São Paulo räumlich auf das erste Untergeschoss. Diese Ebene weist im Zuge der Umplanung die geringsten Nutzungsänderungen auf. So entspricht die Anordnung der Bibliotheksnutzungen weitgehend den bisherigen Planungen der Zentralbibliothek. Jedoch wird der Bereich für die vormalige Ausleihbibliothek durch die neue Experimentalbühne (sowie im Jahr 2002 die Blindenbibliothek durch die Verwaltung) ersetzt. Der heutige Grundriss des ersten Untergeschosses zeigt die Verteilung der einzelnen Bereiche (Abb. 51): Von links beginnend befinden sich dort das Freihandarchiv, die Kinder- und Jugendbibliothek, die

---

<sup>570</sup> Ebd., S. 14. Das Foto zeigt den Architekten Eurico Prado Lopes mit dem Kultursekretär Mário Chamie und dem Sekretär für Stadtentwicklung Paulo Gomes Machado bei einer Präsentation des Entwurfsmodells.

<sup>571</sup> Ebd., S. 16.

<sup>572</sup> Ebd., S. 44.

<sup>573</sup> Ebd.

<sup>574</sup> Ebd.

<sup>575</sup> Ebd., S. 43.

<sup>576</sup> Ebd., S. 44.

Musiksammlung, die Experimentalbühne, die Theater-, Vortrags- und Kinosäle sowie die Verwaltung.<sup>577</sup>

Im Erdgeschoss und im ersten Obergeschoss des Kulturzentrums wird die Bibliothek vollständig durch neue Nutzungen ersetzt. Während im Erdgeschoss zukünftig Flächen für Wechselausstellungen und Ateliers für Bildende Kunst angeordnet sind, nimmt das erste Obergeschoss die Gemäldeausstellung der Pinakothek auf. Im zweiten Untergeschoss sieht die neue Organisationsstruktur ergänzende Nutzungen vor: Reprografie, Labore, Restaurationswerkstätten, Werkstätten für den Aufbau und von Ausstellungen, Lagerflächen, Archivflächen der Sammlungsbestände der Pinakothek und Büroflächen der Verwaltung.<sup>578</sup> Im Zuge der Umplanung werden zudem Teile des Raumprogramms gestrichen; Küche, Kindergarten und Büroflächen der Abteilung für öffentliche Bibliotheken entfallen.<sup>579</sup>

Im Rückblick bildet die Konzeption der *Bibliothek als Kulturhaus* mit ihren ergänzenden Nutzungen den entscheidenden Impuls im Entstehungsprozess des Kulturzentrums und zur programmatischen Öffnung des neuen Gebäudes. Die Erweiterung der Aktivitäten führt jedoch zu einer entscheidenden Schwächung der Bibliotheksnutzung in Fläche, Ausstattung, Verwaltungsstruktur und Wachstumspotential des Archivbestands. Dabei gestaltet sich die Transformation der für die Bibliotheksnutzung konzipierten Räume als grundsätzliches Problem der zukünftigen Nutzung. Große Teile des Kulturzentrums sind qualitativ und technisch nicht für eine andere Nutzung als das Aufstellen von Bücherregalen geeignet. Bis heute ist das Centro Cultural São Paulo ein Paradoxon.

---

<sup>577</sup> Telles 2002, S. 190–291.

<sup>578</sup> Ebd., S. 295.

<sup>579</sup> Negrão 2013, S. 2.



## 5. Das Raumkonzept der Inneren Straße

»Die Straßen und ihre Bürgersteige sind die wichtigsten öffentlichen Orte einer Stadt, sind ihre lebenskräftigsten Organe. Was kommt einem, wenn man an eine Großstadt denkt, als erstes in den Sinn? Ihre Straßen. Wenn die Straßen einer Großstadt uninteressant sind, ist die ganze Stadt uninteressant; wenn sie langweilig sind, ist die ganze Stadt langweilig.«

Jane Jacobs<sup>580</sup>

Die »Innere Straße«<sup>581</sup> repräsentiert das architektonische und soziale Raumkonzept des Centro Cultural São Paulo. Als Übergang zwischen Stadt und Gebäude als auch in der Interaktion von Aktivitäten, Nutzer und Raum verkörpert sie die Idee eines horizontalen Ordnungselements, das sich über die gesamte Länge des Gebäudes erstreckt.

Das Motiv der Straße wird zunächst im Kontext der Metropole São Paulo betrachtet. Einerseits bilden für Prado Lopes und Telles die Großstadtarchitektur und der städtisch-kulturelle Erfahrungsraum eine starke Inspirationsquelle. So entstehen in den vierziger und fünfziger Jahren in São Paulo Gebäudetypologien, die sich durch eine besondere stadträumliche Vernetzung auszeichnen. Programmatische Komplexität, Überlagerung unterschiedlicher Nutzungen und das Prinzip von Dichte als idealisierter Ausdruck städtischer Lebensqualität werden zum Zeichen der jungen Metropole. Die Konzeption der *Inneren Straße* entsteht zudem aus der unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Grundstücks und seiner durch Verkehrswege geprägten Geschichte.

Andererseits spiegelt das Motiv der Straße als Form des Alltäglichen auch den disziplinübergreifenden Diskurs einer neuen Kontextdimension in der Architektur und Stadtplanung der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts wider. Dieser wird im Folgenden anhand von drei Diskursen jener Zeit am Beispiel Jane Jacobs', Jan Gehls und Michel de Certeaus verdeutlicht. Neben der Straße als sozialer Handlungsraum werden die Aspekte der Begegnung und der Aktivitäten im Stadtraum sowie der Alltagspraktiken und der alltäglichen Handlungsweisen in der Gesellschaft diskutiert.

---

<sup>580</sup> Jacobs 1976, S. 27.

<sup>581</sup> Ebd., S. 233.

Abschließend wird die *Innere Straße* in ihrer gebauten Gestalt untersucht. Mit dem Blick auf Aktivitäten, Wegeführung und Flexibilität<sup>582</sup> verbindet die architektonische Analyse die theoretischen Überlegungen mit den räumlichen Qualitäten, der Funktionsweise und den Nutzungen des Kulturzentrums. Das Raumkonzept der *Inneren Straße* wird dabei in seiner herausragenden Bedeutung für die Vergangenheit und die Zukunft des Kulturzentrums als Ort städtischer Kultur in São Paulo verständlich.

## 5.1 Die Straße im Kontext der Metropole São Paulo

### Großstadtypologien: Galerias comerciais und Edifícios conjuntos

Der architektonische Gestaltungsprozess ist Ausdruck einer Fülle von Einflüssen, Konzepten und geistigen Bildern, die den kulturellen Arbeitskontext des Architekten bilden. Für das Verständnis der Idee der *Inneren Straße* ist deshalb der städtisch-kulturelle Erfahrungsraum von Prado Lopes und Telles von Bedeutung. Dieser ist in den fünfziger und sechziger Jahren noch stark durch das historisch gewachsene Zentrum São Paulos geprägt. Auch wenn die Architekten ihr Büro zunächst nicht dort, sondern auf der Avenida Paulista betreiben, stellt das alte Stadtzentrum den Lebensmittelpunkt jener Zeit dar. Hier befinden sich wichtige Referenzorte der architektonischen Moderne, die für den beruflichen Werdegang der beiden von Bedeutung sind. So liegt es nahe, dass die alltägliche Erfahrung des innerstädtischen Raums und seiner spezifischen Architekturen auch Prado Lopes und Telles maßgeblich beeinflusst hat.

Seit den dreißiger Jahren zeigt sich die dynamische Entwicklung der Metropole São Paulo auch in der Herausbildung neuer Gebäudetypologien: Galerias comerciais und Edifícios conjuntos.<sup>583</sup> In Anlehnung an die Entwicklung nordamerikanischer Großstädte, am Beispiel New Yorks und Chicagos, entstehen auch in São Paulo Gebäude, die sich durch die Komplexität mehrerer Nutzungen wie Büros, Wohnen, Hotels, öffentliche und kulturelle Angebote wie Buchläden, Bars, Cafés oder Kinos auszeichnen. Die Fähigkeit, unterschiedliche

---

<sup>582</sup> Telles 2002, S. 277–295.

<sup>583</sup> Ferroni 2008, S. 88–93.

Maßstäbe des Stadtraums durch die Verdichtung bestehender städtischer Strukturen zu verknüpfen, ist eines der herausragenden Merkmale dieser Großstadtarchitekturen. Mit ihrer »programmatischen Komplexität und der Überlagerung unterschiedlicher Nutzungen« werden sie zum »idealisierten Ausdruck städtischer Lebensqualität«<sup>584</sup> der jungen Metropole. So bilden sie Fußgängerpassagen, die angrenzende öffentliche Straßen und Stadträume verbinden. Mit der Zeit entwickeln sich diese *inneren Straßen* zu komplexen Wegesystemen, die nicht nur die Erdgeschosszone erschließen, sondern mehrgeschossige Galerien und Atrien umfassen. Nach der Blütezeit in den fünfziger Jahren werden die letzten Beispiele dieser vorwiegend im alten Stadtzentrum verorteten Gebäudetypologie Anfang der sechziger Jahre fertiggestellt. Ihre Entwicklung ist mit den Namen wichtiger Architekten wie Rino Levi, Oscar Niemeyer, Carlos Leme, Salvador Candia und Giancarlo Gasperini oder David Libeskind verbunden. Beispiele der *Galerias comerciais*, die stärker kommerziell geprägt sind und keine Wohnnutzungen umfassen, sind die Galeria California (1951) von Oscar Niemeyer und Carlos Leme oder die Galeria Nova Barão und die Galeria R. Monteiro von Rino Levi (1959 bis 1963).

Das Gebäude Edifício Esther<sup>585</sup> der beiden Architekten Álvaro Vital Brazil und Adhemar Marinho von 1936 ist das früheste Modell der Edifícios conjuntos. Insbesondere das Copan-Gebäude von Oscar Niemeyer (1951), der Conjunto Nacional-Komplex des Architekten David Libeskind (1954) und das Metropole-Gebäude<sup>586</sup> des Architekten Salvador Candia (1959) repräsentieren berühmte Beispiele dieses sehr erfolgreichen Gebäudetyps. Der Conjunto Nacional auf dem Höhenzug der Avenida Paulista stellt dabei ein besonderes Beispiel der Verschneidung des urbanen mit dem architektonischen Raum dar.<sup>587</sup> Mit einer Grundfläche von 14.600 m<sup>2</sup> besetzt das Gebäude einen gesamten Stadtblock an der Kreuzung von Avenida Paulista und Rua Augusta. Das Gebäude ist als Wohn- und Bürohaus konzipiert, das zudem Geschäfte, Galerien, Büros, ein Kino und Restaurants umfasst. Für die Besucher funktioniert es wie ein Teil der Stadt für sich. So wird es im Erdgeschoss von vier Passagen, ähnlich Straßen, erschlossen. Dabei zeigen sich mit der Erweiterung des

---

<sup>584</sup> Brinkmann 2008, S. 49.

<sup>585</sup> Atique 2004.

<sup>586</sup> Ferroni 2008, S. 156–187.

<sup>587</sup> Brinkmann 2008, S. 46–49.

öffentlichen Raums in das Innere des Gebäudes der Ausdruck seines urbanen Charakters und seine herausragende Fähigkeit, unterschiedliche Maßstäbe des Stadtraums zu verbinden.<sup>588</sup>

### **Idee einer Straße zwischen Straßen**

Die *Idee einer Straße zwischen Straßen* ist ein Produkt des schwierigen Planungsprozesses des Centro Cultural São Paulo. 1977 wird der architektonische Vorentwurf von PLAE Arquitetura e Engenharia durch den Bürgermeister Olavo Setúbal abgelehnt. Zur Begründung heißt es, der Entwurf des Gebäudes »passe nicht in das öffentliche Bild seiner Amtszeit«<sup>589</sup>. Die Architekten werden beauftragt, einen neuen Vorentwurf zu erarbeiten. So entsteht das Konzept der *Inneren Straße* am erneuten Nullpunkt des Projekts. Für die Architekten ist dieser Augenblick ein Zeitpunkt großer Enttäuschung und Desillusionierung, weil das bisherige Gebäudekonzept prinzipiell infrage gestellt wird und die Argumentationskette der aufeinander aufbauenden Entwurfsentscheidungen neu geknüpft werden muss. Nicht nur die Ausgangsüberlegungen zur Rolle der Nutzer und zu den Bedingungen des Grundstücks müssen neu bedacht werden, sondern das grundsätzliche Verhältnis der Architektur zur Stadt und zum Menschen. Vergleicht man jedoch unterschiedliche Darstellungen dieses Zeitpunkts der Ideenfindung<sup>590</sup>, so ergibt sich eine interessante These zur Inspiration der Idee der *Inneren Straße*.

Eurico Prado Lopes erleidet kurz nach der Ablehnung des Vorentwurfs einen Herzinfarkt und wird im Krankenhaus Beneficência Portuguesa stationär behandelt. Das Krankenhaus befindet sich in guter Sichtweite des Grundstücks auf der schräg gegenüberliegenden Seite der Schnellstraße Avenida 23 de Maio. Der Blick aus dem Fenster des Krankenzimmers mag hier entscheidend zur Ideenfindung beigetragen haben. Der schmale Streifen des Grundstücks zwischen den Straßen Rua Vergueiro und der Schnellstraße erscheint aus der perspektivischen Sicht von schräg oben noch enger und länglicher. Die Idee einer *Inneren Straße*, einer Straße zwischen zwei Straßen, könnte so in der direkten Auseinandersetzung mit dem Ort entstanden sein. (Abb. 31)

---

<sup>588</sup> Viégas 2004.

<sup>589</sup> Telles 2002, S. 225.

<sup>590</sup> Verschiedene Ausführungen finden sich in den Darstellungen bei Serapião 2012, S. 62; Telles 2002, S. 233; Queiroz 2014, S. 22.

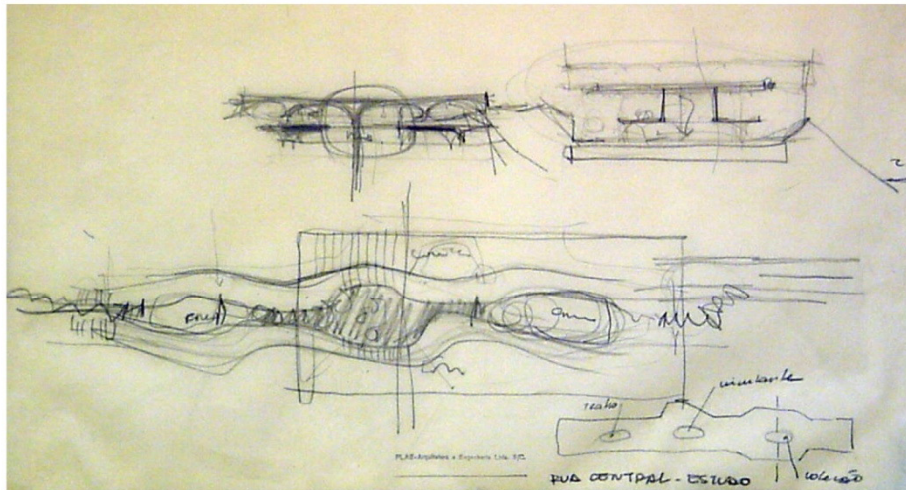


Abb. 31: Entwurfsskizze der Architekten zum Raumkonzept der *Inneren Straße*, 1977: Die horizontale Fläche gliedert sich in Längsrichtung in drei Streifen, die zwei schmale außen liegende und eine breite dazwischen liegende Fläche bilden. In der Mitte ist der Gartenhof zu erkennen. Ein Rechteck markiert das Dachtragwerk über dem zentralen Atrium der Bibliothek.

Gesichert ist, dass Prado Lopes dem Architektenteam noch im Krankenbett das neue Raumkonzept der *Inneren Straße* präsentiert. Nach seiner Genesung und im Zuge der intensiven Erarbeitung eines zweiten Vorentwurfs wird das Konzept zur untrennbaren Matrix des zukünftigen Gebäudes.

## **5.2 Die Straße in der internationalen Architektur- und Stadtdebatte der sechziger und siebziger Jahre**

### **Die Straße als sozialer Handlungsraum**

Die westliche Architektur- und Stadtdebatte in den sechziger und siebziger Jahren ist Ausdruck gesellschaftlicher Demokratisierungs- und Emanzipationstendenzen infolge der 1968er Bewegungen und ihrer radikalen Infragestellung der etablierten Ordnung. Selbstbestimmung und das Gesellschaftsbild einer ungelenkten Öffentlichkeit finden ihren Ausdruck in neuen Formen sozialer Begegnung, des Konsum- und Freizeitverhaltens. In der Architektur zeigen sich diese Phänomene in den Konzepten von Multifunktionalität und Flexibilität sowie im Interesse am Kontext wie Umgebung, Habitat, Ort oder Identität.<sup>591</sup> Kontext als Begriff beschreibt dabei eine Entwicklung, die die Prinzipien der funktionalistischen Moderne spätestens seit dem Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) in Otterlo 1959 zunehmend hinterfragt.<sup>592</sup> Die Kritik richtet sich insbesondere gegen die Stadtplanung der Nachkriegszeit und deren fehlende kritische Auseinandersetzung mit der Stadt als komplexer Gesamtgestalt.<sup>593</sup> So überrascht es nicht, dass diese Entwicklung in den USA, vor allem aber in Europa großen Einfluss gewinnt. Obwohl sich die Architekten und Stadtplaner weiterhin als internationale Bewegung verstehen und der Moderne in wesentlichen Parametern verpflichtet bleiben, unternehmen sie den Versuch, »wieder in kleineren Dimensionen zu denken und gleichzeitig höhere Komplexitäten zuzulassen«<sup>594</sup>. In der Architektur wird insbesondere die *Straße* zum neuen Ausdruck des Sozialen. So werden Gänge zu Straßen oder Boulevards, Hallen zu Plätzen, und

---

<sup>591</sup> OASE 2001, Einführung.

<sup>592</sup> Kemp 2009, S. 391.

<sup>593</sup> Will 1988, S. 44.

<sup>594</sup> Ebd., S. 392.

es entstehen Zwischen- und Übergangsräume mit neuen Qualitäten. In der Stadtplanung zeigt sich das neue Interesse in Form der Straße als sozialer Handlungsraum.

Die kanadischen Bürgerrechtsaktivistin und Stadttheoretikerin Jane Jacobs ist eine wichtige Wegbereiterin dieser Entwicklung. In ihrem wegweisenden Buchmanifest »The Death and Life of Great American Cities«<sup>595</sup> (»Tod und Leben großer amerikanischer Städte«) aus dem Jahr 1961 betrachtet sie die Komplexität des Großstadtorganismus in ihrer Heimatstadt New York am Beispiel »alltäglicher Szenen und Geschehnisse«<sup>596</sup> und versucht eine Deutung. Ihr Konzept der Analysestruktur bedient sich der ethnologischen Methode der Bricolage aus Alltagsanalysen, Gesprächen, Beispielen historisch und zeitgenössischer Beobachtungen. Mit diesem Prinzip möchte sie aus einfachen Zusammenhängen konkrete Lösungsstrategien für eine zukünftige Stadtplanung und Stadtsanierung definieren.

Jacobs' Analysen betonen zudem die politische Dimension der Stadtplanung und ihre Verantwortung für eine lebenswerte Stadt. Ein besonderer Schwerpunkt ihrer Studie ist die Frage nach den Qualitäten öffentlicher Räume. Am Beispiel der Aufgaben von Straßen und Bürgersteigen<sup>597</sup> untersucht Jacobs die Grundvoraussetzungen funktionsfähiger Stadtbezirke. Der zentrale Aspekt ihrer Überlegungen ist dabei die Interaktion verschiedenartiger Nutzungen:

»Dieses allgegenwärtige Prinzip ist die Notwendigkeit von untereinander abhängigen, feinkörnig gesäten, verschiedenartigen Nutzungen, die sich ständig gegenseitig, sowohl wirtschaftlich als auch sozial gesehen, stützen. Die einzelnen Komponenten dieser mannigfaltigen Nutzungen können sehr verschieden sein, aber sie müssen sich gegenseitig auf konkrete Art ergänzen. Ich bin der Ansicht, daß funktionsunfähige Stadtbezirke jene Bezirke sind, in denen eine solche gegenseitige Durchdringung und Unterstützung der Nutzung fehlt, und daß eine Wissenschaft der Stadtplanung und eine Kunst des Städtebaus für wirkliche Städte und wirkliches Leben eben Wissenschaft und Kunst vom Lenken und Nähren dieser feinkörnigen Beziehungen zu sein haben.«<sup>598</sup>

---

<sup>595</sup> Jacobs 1976. (Originalausgabe: Jacobs, Jane: The Death and Life of Great American Cities, New York 1961.)

<sup>596</sup> Ebd., S. 17.

<sup>597</sup> Ebd., S. 27.

<sup>598</sup> Ebd.

Jacobs kommt zu dem Ergebnis, dass die Qualität öffentlicher Straßen und Bürgersteige von vier grundsätzlichen Bedingungen abhängt: Erstens müssen durch andere öffentliche Orte entlang des Bürgersteigs »konkrete Gründe zum Benutzen der Bürgersteige, an denen sie liegen, gegeben sein«<sup>599</sup>. So sollte zweitens jeder Stadtbezirk über eine Reihe von attraktiven Zielen verfügen, welche Anreize für die Benutzung der Wege bieten. Drittens besitzt eine lebendige Straße sowohl Benutzer als auch Zuschauer. Für die Sicherheit einer Straße sollten Straßenbeobachter in genügender Zahl vorhanden sein. Dabei ist viertens das Straßenleben an sich eine Attraktion für alle Nutzer der Stadt. Mit ihrer These, dass »der Anblick von Leuten wieder andere Leute anzieht«<sup>600</sup>, benennt Jacobs einen wichtigen Charakterzug lebendiger Straßen und Bürgersteige.

### **Begegnung und Aktivitäten im Stadtraum**

Auch der dänischen Architekt und Stadtplaner Jan Gehl widmet sich in seinem 1971 erschienenen Buch »Livet mellem husene«<sup>601</sup> (»Leben zwischen den Häusern«) der Erforschung von Qualitätskriterien für öffentliche Räume. Wie Jane Jacobs ein Jahrzehnt zuvor kommt er ebenfalls zu dem Ergebnis, dass der Aspekt der Begegnung und die bloße Anwesenheit von Mitmenschen »Ausgangspunkt für umfangreiche Formen sozialer Interaktion«<sup>602</sup> sind. Nach Gehl sind es gerade die »flüchtigen Kontakte im öffentlichen Raum«<sup>603</sup>, die sich entscheidend auf die Qualität des Stadtraums auswirken.

In seinen Untersuchungen der Straße als Handlungsraum für gesellschaftliche Aktivitäten definiert Gehl drei Arten von Aktivitäten im Freien: *Notwendige Aktivitäten*, *freiwillige Aktivitäten* und *soziale Aktivitäten*.<sup>604</sup> *Notwendige Aktivitäten* sind nach Gehl Beschäftigungen, die im täglichen Leben unumgänglich sind, *freiwillige Aktivitäten* hingegen dienen dem Müßiggang und der Freizeitgestaltung. Sie sind keineswegs unumgänglich und stark von äußeren Bedingungen wie Wetter und Ort abhängig. *Soziale Aktivitäten* können aktiver und passiver Art sein, entstehen jedoch »aus den Verbindungen mit den anderen

---

<sup>599</sup> Ebd., S. 33.

<sup>600</sup> Ebd.

<sup>601</sup> Gehl 2015. (Originalausgabe: Gehl, Jan: Livet mellem husene, Kopenhagen 1961.)

<sup>602</sup> Ebd., S. 9.

<sup>603</sup> Ebd., S. 5.

<sup>604</sup> Ebd.



Aktivitäten, weil sich Menschen am selben Ort bewegen und aufhalten«<sup>605</sup>. Insbesondere die Beobachtung, dass die *sozialen Aktivitäten* dabei erheblich zunehmen, sobald die Qualität der physischen Umgebung den *freiwilligen Aktivitäten* bessere Bedingungen bietet, macht Gehls Thesen besonders interessant.

Gehl untersucht zudem die Funktions- und Wirkungsweise der menschlichen Sinne und die Frage nach deren Einfluss auf die Kontaktförderung im Stadtraum. Er kommt zu der Erkenntnis, dass das Sehen und Hören mit fast allen Aktivitäten im Freien intensiv in Beziehung steht. Das Resultat seiner Untersuchung bilden fünf Aspekte, die kontaktfördernd auf räumliche Verhältnisse wirken und sich sowohl im Außen- als auch im Innenraum anwenden lassen: »1) Keine Wände, 2) Kleine Distanzen, 3) Geringe Geschwindigkeiten, 4) Eine Ebene und 5) Die Orientierung zueinander hin.«<sup>606</sup>

### **Der Nutzer als Akteur**

Die soziale Dimension des menschlichen Zusammenlebens in der Stadt besitzt auch in der Theorie der Alltagspraktiken »L'invention du quotidien. 1 Arts de faire«<sup>607</sup> (»Kunst des Handelns«) des französischen Philosophen und Kulturtheoretikers Michel de Certeau aus dem Jahr 1980 eine zentrale Bedeutung. De Certeaus Untersuchung der *Praktiken im Raum* basiert auf der Annahme, dass »die Umgangsweisen mit dem Raum tatsächlich die determinierenden Bedingungen des gesellschaftlichen Lebens bestimmen«<sup>608</sup>. Damit unterstreicht seine Theorie das utopische Gesellschaftsbild der selbstbestimmten, un gelenkten Öffentlichkeit in den siebziger Jahren. Sie schärft den Blick auf die Architektur des Centro Cultural São Paulo als sozialer Interaktionsraum, der dem Besucher Angebote macht und gleichzeitig die Freiheit der Entscheidung überläßt. Am Beispiel der Straße und des Fußgängers postuliert er die soziale Dimension des menschlichen Zusammenlebens in der »Logik der Zweideutigkeit«<sup>609</sup>. Dabei sieht er seine Arbeit als »Fortsetzung oder auch als ein Gegenstück«<sup>610</sup> zu Michel Foucaults Theorie der Machtstrukturen.<sup>611</sup> Im Gegensatz zu Foucault, der den Raum als alleiniges Produkt der herrschenden gesellschaftlichen Ordnung

---

<sup>605</sup> Ebd., S. 7.

<sup>606</sup> Ebd., S. 68.

<sup>607</sup> Certeau 1988. (Originalausgabe: Certeau, Michel de: L'invention du quotidien. 1 Arts de faire, Paris 1980.)

<sup>608</sup> Ebd., S. 187.

<sup>609</sup> Ebd., S. 235.

<sup>610</sup> Ebd., S. 186.

definiert, spricht de Certeau dem Nutzer in der Art und Weise seines »Konsums«<sup>612</sup> einen aktiven Einfluss auf sein soziales Handeln im Raum zu. Auch bei de Certeau kann sich der Akteur nicht aus dem übergeordneten System befreien; der Unterschied liegt jedoch darin, wie dieser mit ihm umgeht.

»Das Vorhandensein und die Verbreitung einer Vorstellung [...] gibt keinerlei Aufschluß darüber, was diejenigen, die sie gebrauchen, davon halten. Man muss darüber hinaus untersuchen, wie sie von den Benutzern gehandhabt wird, die sie nicht gemacht haben. Nur so kann man die Unterschiedlichkeit oder Ähnlichkeit ermessen zwischen der Produktion eines Vorstellungsbildes und der sekundären Produktion, die in den Anwendungsweisen verborgen ist.«<sup>613</sup>

In de Certeaus Überlegungen stehen die Stadt und der Stadtbewohner in besonderer Beziehung. Als Vergleich räumlicher und sprachwissenschaftlicher Kategorien ist das Gehen als Alltagspraktik für ihn ähnlich bedeutsam für die Stadt wie der Sprechakt für die Sprache. Wie die Sprache, die sich nur gesprochen entfalten kann, zeigt auch der Stadtraum erst durch die Benutzung sein ganzes Potential. Am Beispiel des Konstrukts Fußgänger untersucht er die Stadt als alltäglichen Erfahrungsraum des Nutzers. Dabei unterscheidet de Certeau die beiden Phänomene *Räume und Orte*. Während ein Ort spezifische Eigenschaften besitzt, ist ein Raum zunächst undefiniert. Als »Ort, mit dem man etwas macht«<sup>614</sup>, bedarf der Raum der Handlung. Durch die *Praktik des Gehens* verwandelt der Fußgänger die Straße als Abfolge spezifischer Orte in Räume. Handlungen sind demnach ein Prozess, der »unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt«<sup>615</sup>. Räume und Orte sind es, die die »Interaktion zwischen Personen und Dingen«<sup>616</sup> vervielfältigen und die urbanen Praktiken verräumen. So sind de Certeaus Überlegungen auch für die Architektur von großer Bedeutung, zeigen sie doch, dass auch der architektonische Raum als gebaute Gestalt – wie der Stadtraum – im Spannungsverhältnis zu den Aktivitäten und Nutzern steht.

---

<sup>611</sup> Foucault 1994.

<sup>612</sup> Certeau 1988, S. 14.

<sup>613</sup> Ebd., S. 14.

<sup>614</sup> Ebd., S. 218.

<sup>615</sup> Ebd., S. 220.

### 5.3 Gebaute Gestalt: Die Innere Straße als Interaktionsraum

#### Aktivitäten

Im Centro Cultural São Paulo ist die *Innere Straße* als Erschließungs- und Funktionsfläche zugleich konzipiert. Sie bildet den Zugang zu allen öffentlichen Nutzungen des Gebäudes. Für das Verständnis der Funktionsweise der *Inneren Straße* ist das Raumprogramm des Kulturzentrums von zentraler Bedeutung. Es umfasst eine Vielzahl öffentlicher und interner Nutzungen. Die öffentlichen Nutzungen verteilen sich über drei Ebenen auf das Erdgeschoss, das erste Untergeschoss sowie das Obergeschoss. Diese beinhalten die Stadtbibliothek, Blindenbibliothek, Mediathek, die Pinakothek, den Bereich für Wechselausstellungen, Theater-, Kino-, Tanz- und Musiksäle, Foyers, das Restaurant, den Gartenhof, Dachgärten und die Verwaltung. Die internen Nutzungen sind im zweiten Untergeschoss angeordnet. Dort sind hauseigene Werkstätten für Tischlerei, Druckerei, Konservierung und Restauration sowie das Städtische Archiv für historische Bücher, Tonbänder, Fotografien, Grafiken und Malerei untergebracht.

Die Überlagerung von Erschließungs- und Funktionsflächen ist ein herausragendes Merkmal der *Inneren Straße*. (Abb. 32, 50) Sie erhöht die räumlichen Bedingungen für *freiwillige* und *soziale Aktivitäten*<sup>617</sup>, die neben den geplanten Aktivitäten in Form der Nutzung gezielter Angebote und Veranstaltungen (Gehl spricht von *notwendigen Aktivitäten*) einen vornehmlich spontanen Charakter besitzen. Die *notwendigen Aktivitäten* umfassen dabei Theater, Kino und Konzerte, die Bibliothek, wechselnde Veranstaltungen im Theaterfoyer, eine Informationstheke, die Experimentalbühne, Sitz- und Aufenthaltsmöglichkeiten sowie das Restaurant im Gartenhof, den Zugang zum Dachgarten, Ausstellungsflächen um das zentrale Atrium, Arbeitsplätze und den Zugang zur Bibliothek, Garderoben und Sanitäreinrichtungen. Die *freiwilligen* und *sozialen Aktivitäten* beinhalten passive Kontakte wie das Sehen und Hören anderer Menschen, Begrüßungen und Gespräche, Brettspiele, diverse Tanz- und Bewegungsaktivitäten, Musikpräsentationen,

---

<sup>616</sup> Ebd., S. 232.

<sup>617</sup> Gehl 2015, S. 6.

Sonnenbad, Lern- und Studiengruppen seitens der Bibliotheksnutzer, Mittagessen und Cafébesuche. Diese werden durch die räumlichen Qualitäten der *Inneren Straße* wesentlich gefördert und initiiert.

Interessante Beispiele für die Räume, die spontane Aktivitäten im Kulturzentrum unterstützen, sind einerseits die beiden Flurzonen, die sich Bürgersteigen ähnlich rechts und links über die gesamte Länge des Baukörpers erstrecken, andererseits die Experimentalbühne. Als Teil der Erschließung des Gebäudes bilden die Flurzonen sowohl Innen- als auch Außenräume aus und sind lediglich durch Glasfassaden von den angrenzenden Funktionsbereichen getrennt. Dabei werden sie gerne von Tanz- und Performancegruppen als Probenfläche genutzt. Andere Passanten und Besucher des Kulturzentrums bleiben stehen und schauen zu, ohne dass eine Gruppe die andere beeinträchtigt. (Abb. 33, 50) Auch die Experimentalbühne fördert spontane Aktivitäten im Kulturzentrum. Die räumliche Situation der Architektur unterstützt die soziale Interaktion als Ort des Nebeneinanders von Benutzern und Zuschauern exemplarisch. (Abb. 34, 45, 50) Während eine Veranstaltung auf der Bühnenfläche im ersten Untergeschoss stattfindet, laden die Sitzstufen des Amphitheaters im Erdgeschoss zum Verweilen, Zuschauen und Zuhören ein. Die Aufenthalte als Ausdruck von spontaner Interessensbekundung können dabei von kurzer oder langer Dauer sein. Die gebaute Gestalt der *Inneren Straße* im Centro Cultural São Paulo erfüllt damit alle Bedingungen, die Jane Jacobs als Grundvoraussetzungen eines funktionsfähigen öffentlichen Straßenraums definiert. Die Raumsequenz der Straße bietet eine Vielfalt an unterschiedlichen öffentlichen Orten und attraktiven Zielen, die den Besucher anregen, Neues zu entdecken. Aus dem Nebeneinander von Benutzern und Zuschauern entsteht dabei räumliche Abwechslung. Das Straßenleben aus geplanten und spontanen Aktivitäten macht die *Innere Straße* zur Attraktion für alle Nutzer.<sup>618</sup>

## Wegeführung

Die lineare Form der *Inneren Straße* bildet die Grundkonzeption der Wegeführung des Kulturzentrums. Das Gebäude besitzt sechs öffentliche Eingänge, zwei an den südlichen und nördlichen Querseiten sowie vier an der östlichen Längsseite zur Rua Vergueiro. Der Übergang in das Gebäude erscheint als fließend, zumal das Gebäude über offene Zugänge

---

<sup>618</sup> Jacobs 1976, S. 33.



Abb. 32: Centro Cultural São Paulo, 2010: Die *Innere Straße* als Überlagerung von Erschließungs- und Funktionsflächen. Die Erschließungszonen des Gebäudes werden gleichzeitig als Arbeits- und Lesebereiche genutzt.



Abb. 33: Centro Cultural São Paulo, 2010: Die *Innere Straße* erhöht die räumlichen Bedingungen für Aktivitäten mit vornehmlich spontanem Charakter.





Abb. 34: Centro Cultural São Paulo, 2009: Benutzer und Zuschauer agieren nebeneinander an der Experimentalbühne.



Abb. 35: Centro Cultural São Paulo, 2010: Durchlässigkeit bestimmt die Wegeführung entlang der Inneren Straße.





Abb. 36: Centro Cultural São Paulo, 2010: Das Straßenleben mit geplanten und spontanen Aktivitäten macht die *Innere Straße* zur Attraktion für alle Nutzer.



Abb. 37: Centro Cultural São Paulo, 2007: Das Zentrale Atrium erlaubt vielfältige räumliche, visuelle und akustische Interaktionsmöglichkeiten.

verfügt, die keine Türen aufweisen. Als autonomes Raumelement ist die *Innere Straße* als eingestellte Plattform konzipiert, die von den beiden Längsfassaden über Raumfugen getrennt ist. So entstehen seitliche, doppelgeschossige Lufträume, die entlang der gesamten Länge des Baukörpers verlaufen und Erd- und erstes Untergeschoss verbinden. Die Raumfugen nehmen interne Erschließungselemente auf und dienen zur Belichtung.

Der Weg entlang der Straße umfasst sechs Abschnitte. (Abb. 50, von rechts nach links) Für den Besucher bildet der nördliche Hof den Auftakt der Raumsequenz. Mit der Verbindung zur U-Bahn-Station Vergueiro bildet er einen der wichtigsten Zugänge in das Gebäude. Als »Stadtfenster« bietet er dem Besucher einen weiten Blick in Richtung Stadtzentrum. Der Hof ist wechselnden Nutzungen vorbehalten und umfasst ein fünf Meter auskragendes, auf drei Seiten umlaufendes Dach. An den Seiten befindet sich der Zugang zur Verwaltung des Kulturzentrums. Diese ist um einen in der Mitte des Hofes eingeschnittenen, tiefer liegenden Lichthof angeordnet. Der zweite Abschnitt umfasst das Foyer der Theater-, Vortrags- und Kinosäle. Als Innenraum dient dieser Bereich auch für wechselnde Ausstellungen und freie Nutzungsformen wie Tanz und Performance. Über eine zentral angeordnete Treppe werden der große Theatersaal und die beiden Vortrags- und Kinosäle erschlossen. Der dritte Abschnitt beinhaltet die Experimentalbühne. Als Erweiterung des Foyers bildet sie eine akustisch abgeschlossene Einheit. In den Boden eingelassene Sitzstufen öffnen sich hier zu einer im Untergeschoss gelegenen Bühnenfläche. Den vierten Abschnitt bildet der Gartenhof. Die Hofffläche um den Garten mit den Bestandsbäumen der natürlichen Vegetation des Grundstücks ist das räumliche und symbolische Herzstück des Gebäudes. Hier kreuzt sich der Weg des zweiten wichtigen Eingangs von der Rua Vergueiro aus mit dem der *Inneren Straße*. Wiederum schützt ein weit auskragendes Dach an den Längsseiten vor Sonne und Regen. Darunter befinden sich Restaurant und Café. Eine geschwungene Freitreppe erschließt den großzügigen Dachgarten im ersten Obergeschoss. Im fünften Abschnitt befindet sich das zentrale Atrium mit angrenzenden Ausstellungsflächen, der Pinakothek im Ober- und der Bibliothek im Untergeschoss. Vier Rampen verbinden das Unter- und Obergeschoss. Auf der Bibliotheksebene bildet das Atrium einen besonderen Raum aus, der als wechselnde Veranstaltungsfläche konzipiert ist. (Abb. 51) Die *Innere Straße* endet im südlichen Hof des Gebäudes, der sich ebenfalls zur umgebenden Stadt



öffnet. Auch hier bieten auskragende Dachflächen Raum für variierende Nutzungen. Eine Freitreppe verbindet den Hof mit der Rua Vergueiro.

Die Wegeführung fördert visuelle und akustische Kontakte. Diese sind eine wichtige Voraussetzung für »alle Formen unmittelbarer Kommunikation und der menschlichen Wahrnehmung von räumlichen Gegebenheiten«<sup>619</sup> und jener Art Aktivitäten, die sie generieren. Zudem ist für die Wahrnehmung anderer Menschen der »angemessene Zeitrahmen, in dem visuelle Eindrücke aufgenommen und verarbeitet werden können«<sup>620</sup> wichtig. So kommt der Bewegung zu Fuß entlang der *Inneren Straße* eine entscheidende Bedeutung zu. Diese bildet die Voraussetzung, »Gelegenheiten zur Kontakt- und Informationsaufnahme«<sup>621</sup> wahrzunehmen.

Fünf Aspekte der Kontaktförderung<sup>622</sup>, die in den Untersuchungen Jan Gehls als wesentlich definiert werden, lassen sich am Beispiel der *Inneren Straße* nachweisen. Erstens bestimmt im Inneren Durchlässigkeit die Wegeführung. Mit dem Prinzip der offenen Fläche schaffen die Architekten außergewöhnliche räumliche Bedingungen, ohne die Notwendigkeit trennender Wände. Lediglich Glaswände bilden eine visuelle und akustische Unterteilung der verschiedenen Raumcharaktere und Aktivitäten. (Abb. 35, 36, 50) Zweitens bildet die *Innere Straße* mit einer Gesamtlänge von 300 Metern als Sequenz aus Außen- und Innenräumen sechs Abschnitte mit kleinen Distanzen. Diese sind für den Nutzer räumlich überschaubar und fördern so die Interaktion geplanter und spontaner Aktivitäten. Jan Gehl weist in seinen Untersuchungen auf den Einfluss räumlicher Entfernung auf »Sinne, Kommunikation und Dimensionen«<sup>623</sup> hin. Er kommt zu dem Schluss, dass erst mit einer Entfernung von 20 bis 30 Metern »die Begegnung als sozialer Akt wirklich interessant und relevant wird«<sup>624</sup>. Diese Bedingungen werden entlang der *Inneren Straße* in den Abmessungen der Experimentalbühne als auch im Abstand der Geschossebenen und der sich kreuzenden Rampen im Bereich des zentralen Atriums aufgegriffen. So entstehen drittens Situationen, die den Besucher zum Verweilen einladen. Zudem regen die verschiedenen Aktivitäten

---

<sup>619</sup> Gehl 2015, S. 59.

<sup>620</sup> Ebd., S. 65.

<sup>621</sup> Ebd., S. 68.

<sup>622</sup> Ebd., S. 58.

<sup>623</sup> Ebd., S. 59–68.

<sup>624</sup> Ebd., S. 61.

entlang der Straße die Aufmerksamkeit des Besuchers an und bewirken eine Verringerung der Bewegungsgeschwindigkeit. Die Abhängigkeit der Aufmerksamkeit von der Bewegungsgeschwindigkeit belegt Gehl in seinen Überlegungen mit der wissenschaftlichen Erkenntnis, dass der menschliche Sehsinn vorwiegend auf die Horizontale sowie auf eine Geschwindigkeit von 5 km/h (Schrittgeschwindigkeit) ausgerichtet ist und so »die Sinnesorgane an diese Bedingungen angepasst«<sup>625</sup> sind. Viertens ist die *Innere Straße* als eine zusammenhängende Blickachse ausgebildet. Die horizontale Fläche gliedert sich in Längsrichtung in drei Streifen, die zwei schmale außenliegende und eine breite dazwischen liegende Fläche bilden; »Bürgersteige und Straßenfläche« sind jedoch nicht getrennt und bilden eine ebenerdige Fläche. Fünftens fördert die Horizontalität des Raums die visuelle Kommunikation zwischen den Nutzern. Es entstehen fortwährend Situationen, die Gehl als »Auge in Auge«<sup>626</sup> charakterisiert; sie stellen eine entscheidende Voraussetzung für die Ausübung menschlicher Aktivitäten dar und werden durch die Transparenz und Offenheit der *Inneren Straße* maßgeblich ermöglicht.

## **Flexibilität**

Ein wichtiges Wesensmerkmal der *Inneren Straße* liegt in ihrer Wandelbarkeit. Die Flexibilität der gebauten Gestalt zeigt sich in dreierlei Hinsicht: in der Möglichkeit baulicher Veränderungen, in der Verteilung der Nutzungen sowie in der Interaktion zwischen Nutzern und Aktivitäten.

Anforderungen und Grenzen der räumlichen Flexibilität wurden im Zuge der Bibliotheksplanung von Anfang an berücksichtigt. Zwar besitzen alle Nutzungen feste räumliche Zuordnungen, jedoch zeigt sich in der Bibliotheksebene der Einfluss einer Planung als flexibler Großraum. So wurde die Möglichkeit variierender technischer Installationen und baulicher Veränderungen eingeplant. Zwischen dem gesamten ersten und zweiten Untergeschoss gibt es ein technisches Versorgungsgeschoss, das begehbar ist, jedoch nicht als Vollgeschoss fungiert. In seiner Konzeption als technische Plattform verbindet es Bibliothek, Experimentalbühne, Theater und Verwaltung. Ein Installationsraster von 62,5 cm ermöglicht hier die flexible Anpassung des Möblierungslayouts auf einer Fläche von

---

<sup>625</sup> Ebd., S. 59.

<sup>626</sup> Ebd., S. 58.

16.000 m<sup>2</sup>. Die Tragstruktur des Gebäudes erlaubt zudem eine stützenfreie Ausbildung aller Funktionsflächen wie des Theaterfoyers oder der Ausstellungsflächen.

Die besondere Flexibilität des Centro Cultural São Paulo liegt im Doppel-Charakter einer Architektur, deren »Form und Programm einander«<sup>627</sup> aufrufen. So ist es die Verteilung der Nutzungen, die den wandelbaren Charakter der Architektur ausmacht. Nutzungen mit ähnlichen Anforderungen an die räumliche Flexibilität sind gezielt zusammengefasst.<sup>628</sup> Jede Etage besitzt eigene Charakteristika, die sich räumlich in Form und Struktur widerspiegeln. Die vier Geschosse des Gebäudes funktionieren als selbstständige Einheiten im Sinne ihrer eigenen Logik. Zugleich sind sie über Lufträume und Erschließungselemente eng miteinander verknüpft. Die Pinakothek und der begehbare Dachgarten bilden eine gemeinsame Ebene im Obergeschoss. Die *Innere Straße* im Erdgeschoss und das erste Untergeschoss sind zudem als besondere Einheit konzipiert. Neben den seitlichen Raumfugen werden diese Ebenen durch vier markante Einschnitte – das zentrale Atrium der Bibliothek, die Vegetationsfläche im Gartenhof, die Experimentalbühne und den Lichthof der Verwaltung – gegliedert und erlauben vielfältige Interaktionsmöglichkeiten räumlicher, visueller und akustischer Kommunikation. (Abb. 37, 43, 45, 47, 48, 50, 51)

Nicht zuletzt ist die Flexibilität der *Inneren Straße* durch die Interaktion von Nutzern und Aktivitäten geprägt. Die Gruppe der »täglich 1.500 Nutzer der Bibliothek«<sup>629</sup>, die Besucher von Ausstellungen, Kino, Theater- und Tanzveranstaltungen oder die Gäste der zur Mittagszeit stark von Mitarbeitern der Büros des angrenzenden Stadtraums frequentierten Restaurants und Cafés werden so zu *freiwilligen* und *sozialen Aktivitäten* angeregt. Dabei gilt der Grundsatz Gehls: »Etwas passiert, weil etwas passiert, weil etwas passiert.«<sup>630</sup> Dieser Grundsatz beschreibt den sich selbst verstärkenden Prozess der Zunahme des Aktivitätsniveaus bei der Anwesenheit vieler Menschen, »sei es als selbst Handelnde oder als Beobachter«<sup>631</sup>. Ein hohes Aktivitätsniveau ist dabei entscheidend vom Verhältnis der »Anzahl und Dauer individueller Ereignisse«<sup>632</sup> abhängig.

---

<sup>627</sup> Hertzberger 1995, S. 145.

<sup>628</sup> Telles 2002, S. 289.

<sup>629</sup> Ebd., S. 3.

<sup>630</sup> Gehl 2015, S. 71.

<sup>631</sup> Ebd., S. 69.

<sup>632</sup> Ebd., S. 72.

Die Flexibilität unterschiedlicher Nutzungsbereiche entlang der *Inneren Straße* bildet dafür eine wichtige Voraussetzung. Folgt man de Certeaus Definition eines Raums als Ort, mit dem man etwas macht, so werden diese Orte durch die Nutzer fortwährend in »Räume und Räume zu Orten verwandelt«<sup>633</sup> und damit die »Interaktion zwischen Personen und Dingen«<sup>634</sup> vervielfältigt. Gehls Überlegungen unterstreichen zudem die Untersuchungen von Jane Jacobs und die Theorie Michel de Certeaus und schärfen den Blick auf die Wandelbarkeit als herausragende Eigenschaft des lebendigen Stadtraums im Centro Cultural São Paulo.

---

<sup>633</sup> Certeau 1988, S. 220.

<sup>634</sup> Ebd., S. 232.

## Fazit

»A cidade está aqui dentro no CCSP e é uma cidade como São Paulo, uma cidade que se modela o tempo inteiro, que se transforma o tempo inteiro.«

Martin Grossmann<sup>635</sup>

Die Stadt ist hier drinnen, eine Stadt wie São Paulo, eine Stadt, die sich ständig wandelt, die sich immerfort verändert.

Mit der Perspektive auf den Einfluss der Architektur auf die soziale Praxis der Nutzung des Gebäudes rekonstruiert die Dissertation die Bedeutung des Centro Cultural São Paulo als Ort städtischer Kultur. Seine Relevanz liegt auch heute, fast vierzig Jahre nach der Eröffnung im Jahr 1982, immer noch in seiner besonderen Beziehung zur Stadt.<sup>636</sup> Dieser Eindruck Paulo Mendes da Rochas wird auch von Martin Grossmann geteilt, wenn er das Gebäude als Teil der Stadt beschreibt, als »Raum der Metropole, ein urbaner Raum. Er schützt sich vor der Stadt? Zum Teil ja, aber er grenzt die Stadt nicht aus.«<sup>637</sup> Der städtische Charakter findet seinen Ausdruck im Raumkonzept der *Inneren Straße*. Sie ist durch die Gleichzeitigkeit von Aktivitäten, Durchlässigkeit der Wegführung und räumlicher Flexibilität geprägt. Mit der Überlagerung von Erschließungs- und Funktionsflächen werden die Aktivitäten zur Attraktion für Benutzer und Zuschauer. Zudem repräsentiert das Motiv der Straße die Architektur in ihrer symbolischen Dimension, in der »die Gesellschaft sich selbst, ihre eigene Identität, und damit natürlich auch ihr politisches wie kulturelles Potential wiedererkennt«<sup>638</sup>. Die Untersuchung des Kulturzentrums als Produkt des sozialen Raums der sechziger und siebziger Jahre unterstreicht die gesellschaftliche Bedeutung des Gebäudes in der Vergangenheit und im Heute. Die Verlagerung der politischen Konflikte in das Feld der Kultur, Zensur und gesellschaftlicher Widerstand, aber auch die Politik der staatlichen Legitimation durch Modernisierung während der brasilianischen Militärdiktatur

---

<sup>635</sup> Grossmann 2010, S. 12. Übersetzung des Verfassers.

<sup>636</sup> Rocha/Othake 2002, S. 45.

<sup>637</sup> Grossmann 2010, S. 12.

<sup>638</sup> Frampton 2008, S. 48.

sind wichtige Prozesse zum Verständnis jener Zeit und ihres Einflusses auf den Betrachtungsgegenstand.

Die Dissertation bildet die Grundlage für eine weiterführende Forschungsarbeit zum Centro Cultural São Paulo. Zwei mögliche Themen fortgesetzter Überlegungen sind erstens die Nutzungsgeschichte des Kulturzentrums sowie zweitens die Architekturelemente des Zentrums im Kontext des Kanons der modernen Architektur São Paulos: Die Untersuchung der Nutzungsgeschichte könnte eine systematische Erfassung der Programmangebote seit der Eröffnung ermöglichen und den vollständigen politischen Transformationsprozess der Rückkehr zur Demokratie bis zum Anfang der neunziger Jahre erhellen. Eine solche Betrachtung wäre auch hinsichtlich der Bedeutung des Kulturzentrums als kultureller Identifikationsort nachfolgender Nutzergenerationen von großem wissenschaftlichem Interesse.

Die methodische Betrachtung der Architekturelemente im Kontext des Kanons der modernen Architektur São Paulos ist von hohem Wert; auch für eine Einordnung des Projekts in die sogenannte Escola Paulista, die stilbildende Bewegung der modernen Architektur in São Paulo. Die Architektursprache von Prado Lopes und Telles steht in der Tradition der Moderne, offenbart aber auch den Einsatz neuer Materialien und Raumformen. Der experimentelle Charakter der Architektur des Kulturzentrums stößt teilweise auf Ablehnung unter den Architektenkollegen und ist einer der Gründe für die geteilte Akzeptanz des Gebäudes zur Zeit seiner Entstehung.

Abschließend kommt die Arbeit zu drei zentralen Schlussfolgerungen: Erstens macht die Untersuchung des Centro Cultural São Paulo die Architekturpraxis als politischen Ausdruck der Konflikte und Widersprüche des sozialen Raums in der Zeit der Militärdiktatur sichtbar. Trotz des fundamentalen Widerspruchs zwischen der liberalen Architektur des Gebäudes und seiner öffentlichen Wahrnehmung als Produkt der Zeit der Diktatur ist das Kulturzentrum bis heute ein wichtiger Teil des kollektiven Gedächtnisses der Stadt São Paulo. Gründe für das gesellschaftliche Bild der Institution sind die staatliche Einflußnahme auf das Feld der Kultur einerseits sowie die mediale und stadträumliche Präsenz des Gebäudes in der Zeit der Diktatur, über einen Planungszeitraum von sieben Jahren und während der Bauarbeiten entlang der Schnellstraße Avenida 23 de Maio, andererseits. Die Arbeit weist jedoch nach, dass die öffentliche Wahrnehmung des Projekts und die

Intentionen der Architekten sowie anderer an der Planung beteiligter Personen divergieren. Die Perspektive auf Biografie und Wirkungsgeschichte von Prado Lopes und Telles zeigt exemplarisch die Strategien des individuellen Handelns während der Diktatur. Damit unterstreicht sie die Bedeutung der beiden jungen Architekten für die architektonische Moderne in São Paulo. So müssen Konzeption und Architektur des Gebäudes als politischer Ausdruck des Widerstands gegen das Regime verstanden werden. Die Gespräche mit Luiz Telles, Maria Lobo de Queiroz, Rita de Cássia Alves Vaz und Christina de Castro Mello stützen diese wichtige Erkenntnis.

Zweitens zeigt die Arbeit das Centro Cultural São Paulo als Ausdruck brasilianischer, nordamerikanischer und europäischer Einflüsse, die São Paulos Entwicklung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägen. Das herausragende Merkmal des Centro Cultural São Paulo ist seine Fähigkeit, unterschiedliche Maßstäbe des Stadtraums durch die Verdichtung bestehender städtischer Strukturen zu verknüpfen. Auch die architektonische Grundidee des Gebäudes, das Raumkonzept der *Inneren Straße*, ist dem immanenten Erfahrungsraum der Metropole entlehnt. So repräsentiert die Architektur das Spannungsfeld aus Geografie, Stadtraum, Geschichte des Ortes und Knotenpunkt von Verkehrsflüssen. Sie ist das Ergebnis einer Reihe von Einflüssen, welche die Gestalt des Kulturzentrums maßgeblich formen und ihm seine unverwechselbare Präsenz im Stadtraum verleihen.

Die kulturelle Bedeutung der *Inneren Straße* als Kommunikationsraum besteht auch darin, Ausdruck der Art des selbstbestimmten Konsums durch die Nutzer zu sein. So liegt das Wesen der *Inneren Straße* in ihrer Qualität als Sequenz wechselnder eigenständiger Bereiche, die – neben ihren spezifischen Qualitäten als Ort – eine Gesamtheit bilden. Dieser Wandel vermittelt dem Besucher des Kulturzentrums das Gefühl einer städtischen Alltagssituation. Die Form des Alltäglichen, die mehrere Interpretationen zulässt, »d. h. eine Vielfalt von Bedeutungen zugleich aufnehmen und auszudrücken vermag, ohne dabei ihre Identität zu verlieren«<sup>639</sup>, ist nach Herman Hertzberger eines der wesentlichen Kennzeichen des Stadtraums. Im Centro Cultural São Paulo wird die Form des Alltäglichen zum entscheidenden Ausdruck der überlagerten Wahrnehmung von Stadt, Gebäude und Nutzern. Somit ist die Aktualität des Gebäudes als sozialer Interaktionsraum bis heute erfahrbar.

---

<sup>639</sup> Hertzberger 1995, S. 145.

Drittens kommt die Arbeit zu dem Ergebnis, dass das Kulturzentrum in seiner Ursprungskonzeption als neue Zentralbibliothek São Paulo-Vergueiro auf Bestrebungen zur Modernisierung des Bibliothekswesens seit Anfang der sechziger Jahre zurückgeht. Die Protagonisten dieser Entwicklung, die Bibliothekarinnen Noemi Do Val Penteado und May Brooking Negrão, stehen in der humanistischen Tradition der Stadtbibliothek Biblioteca Municipal Mário de Andrade und ihrer wegweisenden Bedeutung für die kulturelle Entwicklung São Paulos. Mit der skandinavischen Idee der *Bibliothek als Kulturhaus* für die Konzeption der Zentralbibliothek geben die ergänzenden Nutzungen den entscheidenden Impuls zur programmatischen Öffnung des Kulturzentrums und ermöglichen die weitgehend problemlose technische Umplanung. Die Erweiterung der Aktivitäten führt zu einer entscheidenden Schwächung der Bibliotheksnutzung. Trotz aller Veränderungen bleibt das Kulturzentrum eine *Bibliothek als Kulturhaus*.







## Quellen- und Literaturverzeichnis

Ab'Sáber 1957

Ab'Sáber, Aziz Nacib: Sítio Urbano de São Paulo, São Paulo 1957

Aalto 1957

Aalto, Alvar: The R.I.B.A. Annual Discourse, 1957, in: Lutz, Hans-Rudolf: Alvar Aalto – Synopsis, Basel <sup>2</sup>1980, S. 21–24.

Acropole 1971

Acropole: Mercado distrital de Pinheiros, Acropole Nr. 387, São Paulo 1971, S. 18–22.

Almeida 1979

Almeida, Ricardo Porto de: Guia para o leitor que aguarda a mais moderna biblioteca, in: O Estado de São Paulo, São Paulo 14.01.1979, S. 68.

Anelli/Guerra/Kon 2001

Anelli, Renato; Guerra, Abilio; Kon, Nelson: Rino Levi, 1901–1965. Arquitetura e cidade, São Paulo 2001.

Anelli 2007

Anelli, Renato: Redes de Mobilidade e Urbanismo em São Paulo: das radiais/perimetrais do Plano de Avenidas à malha direcional PUB, in: Arquitectos, ano 07, Nr. 082.00, Vitruvius, São Paulo 2007. Online unter URL:  
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/07.082/259> (01.06.2018).

Arantes 2004

Arantes, Pedro Fiori: Arquitetura Nova – Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões, São Paulo <sup>2</sup>2004.

Artigas/Rocha/Wisnik 2000

Artigas, Rosa; Rocha, Paulo Mendes da; Wisnik, Guilherme: Paulo Mendes da Rocha, São Paulo 2000.

Artigas 1997

Artigas, João Baptista Vilanova, in: Ferraz, Marcelo Carvalho; Puntoni, Álvaro; Pirondi, Ciro; Latorraca, Giancarlo; Artigs, Rosa Camargo: Vilanova Artigas. Arquitetos brasileiros – Brazilian architects, São Paulo 1997, S. 15–33.

Artigas 2004a

Artigas, João Baptista Vilanova: Una falsa crise, in: Artigas, Rosa; Lira José Tavares Correia de: Vilanova Artigas – Caminhos da Arquitetura, São Paulo 2004, S. 102 –107.

Artigas 2004b

Artigas, João Baptista Vilanova: Tradição e ruptura, in: Artigas, Rosa; Lira José Tavares Correia de: Vilanova Artigas – Caminhos da Arquitetura, São Paulo 2004, S. 174–182.

Atique 2004

Atique, Fernando: Memória Moderna, a trajetória do Edifício Esther, São Paulo 2004.

Bandeira 2005

Bandeira, Suelena Pinto: Sobre o autor, in: Moraes, Rubens Borba de: O bibliófilo aprendiz, Rio de Janeiro <sup>4</sup>2005

Barbosa 2002

Barbosa, Marcelo Consiglio: A obra de Adolf Franz Heep no Brasil, Diss., Universidade de São Paulo 2002.

Beiguelman 2000

Beiguelman, Giselle: Main Street, South America, in: Metropolis Now!, Wien/New York 2000, S. 184–193.

Berman 2010

Berman, Marshall: All That Is Solid Melts into Air, London 2010

Brinkmann 2008

Brinkmann, Jens: Urbane Maßstäbe – Architektur als Symbiose von Landschafts- und Stadtraum, in: ARCH+, Heft Nr. 190, Berlin 2008, S. 46–51.

Bub 1978

Bub, Jochen: Centre Georges Pompidou in Paris, in: Bauwelt, Nr. 7/1978, S. 254–260.

Bucci 2002

Bucci, Angelo: Pedra e arvoredo, in: Revista d'art, Nr. 9/10, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, São Paulo 2002, S. 4–10.

Campos 2002

Campos, Cândido Malta: Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo, São Paulo 2002.

Castro 2000

Castro, César Augusto: História da biblioteconomia brasileira, Brasília 2000.

Certeau 1988

Certeau, Michel de: Kunst des Handelns, Berlin 1988.

Construção Hoje 1981

Construção Hoje: Pilares e vigas de aço e de concreto, Nr. 5, São Paulo 1981.

Dias 2003

Dias, Maurício Azenha: Arquitetura moderna na praia – Residências na Praia de Pernambuco, Guarujá, Arquitextos 038.01 year 04, jul. 2003. Online unter URL:  
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.038/665> (01.06.2018).

Dipper 2018

Dipper, Christof: Moderne, Potsdam 2018. Online unter URL:  
[https://docupedia.de/zg/Dipper\\_moderne\\_v2\\_de\\_2018](https://docupedia.de/zg/Dipper_moderne_v2_de_2018) (01.06.2018).

Eskola 2001

Eskola, Eija: Finnish Public Libraries between the World Wars, in: Finnish Public Libraries in the 20<sup>th</sup> century, Tampere 2001, S. 73–87.

Estado de São Paulo 1978

Estado de São Paulo: A biblioteca do Vergueiro fica pronta em dois anos, São Paulo 26.12.1978 (ohne Verf.), S. 13.

Ferroni 2008

Ferroni, Eduardo Rocha: Aproximações sobre a obra de Salvador Candia, Masterarbeit, Universidade de São Paulo 2008.

Fonseca 2010

Fonseca, Antônio Cláudio Pinto da: Interview, São Paulo 2010.

Foucault 1994

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen, Frankfurt am Main 1994.

Frampton 2008

Frampton, Kenneth: Architektur ist ein fragiles Unterfangen, in: werk, bauen + wohnen, Heft 11, 2008, S. 46–49.

Franco 2005

Franco, Fernando de Mello: A Construção do Caminho, Diss., Universidade de São Paulo 2005.

Futagawa 1977

Futagawa, Yukio: GA Global Architecture. Piano+Rogers Architects, Ove Arup Engineers – Centre Beaubourg, Paris, France. 1972–1977, Tokyo 1977.

Futagawa 2014

Futagawa, Yoshio: Treasure of Architecture: Eurico Prado Lopes + Luiz Telles, CCSP – Centro Cultural São Paulo, in: GA Document 126, Tokyo 2014, S. 102–117.

Gaspari 2014

Gaspari, Elio: O sacerdote e o feiticeiro, Editora Intrínseca, Band 4, Rio de Janeiro <sup>2</sup>2014.

Gati 1987

Gati, Catharine: Perfil de arquiteto – Franz Heep, in: Projeto, Nr. 97, São Paulo 1987, S. 98–104.

Gati 1994

Gati, Catharine: Franz Heep, in: Arquitetura e Urbanismo, Nr. 53, São Paulo 1994, S. 79–91.

Gehl 2015

Gehl, Jan: Leben zwischen den Häusern, Berlin 2015.

Ghoubar 2010

Ghoubar, Bartira: Interview, São Paulo 2010.

Giedion 1944

Giedion, Sigfried: Space, Time and Architecture – the growth of a new tradition, Cambridge, Mass., U.S.A. <sup>5</sup>1944.

Giedion 1996

Giedion, Sigfried: Raum Zeit Architektur, Basel <sup>5</sup>1996.

Giesbrecht 2014

Giesbrecht, Raph Mennucci: Projetos da 23 de Maio-Ruben Berta: 1964, S. 1–2.

Online unter URL: <http://blogdogiesbrecht.blogspot.de/2014/06/projetos-da-23-de-maio-rubem-berta-1964.html> (01.06.2018).

Gohn 2004

Gohn, Maria da Glória: Movimentos e lutas sociais, in: São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais, São Paulo 2004, S. 156–163.

Grafe/Leirner 2001

Grafe, Christoph; Leirner Isai, André: Publieke landschappen - Het Centro Cultural de São Paulo/Public Landscapes – The Centro Cultural São Paulo, in: OASE, Tijdschrift voor architectuur/Architectural journal, Nr. 57, Amsterdam 2001, S. 2–15.

Grossmann 2010

Grossmann, Martin: Interview, São Paulo 2010.

Hertzberger 1995

Hertzberger, Herman: Vom Bauen – Vorlesungen über Architektur, München 1995.

Jacobs 1976

Jacobs, Jane: Tod und Leben großer amerikanischer Städte, Braunschweig 1976.

Jochum 2007

Jochum, Uwe: Kleine Bibliotheksgeschichte, Stuttgart 2007.

Kemp 2009

Kemp, Wolfgang: Architektur analysieren, München 2009.

Kittler 1982

Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800/1900 Vorwort, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM), I/2012, Sozialtheorie und Medienforschung, Zürich 2012, S. 117–126.



Kraemer 1968

Kraemer, Friedrich Wilhelm: Grossraumbüros, Stuttgart 1968.

Lefebvre 1991

Lefebvre, Henri: The Production of Space, Oxford/Cambridge 1991.

Lemos 2006

Lemos, Carlos: O edifício da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, in: Revista da Biblioteca Mário de Andrade, Volume 62, Edição comemorativa 80 anos, São Paulo 2006, S. 83–91.

Leirner 2002

Leirner, André Isai: Paisagens públicas, in: Revista d'art, Nr. 9/10, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, São Paulo 2002, S. 100–108.

Linz 2009

Linz, Juan José: Totalitäre und autoritäre Regime, Potsdam 2009.

Lopes/Telles 1976

Lopes, Eurico Prado; Telles, Luiz Benedito de Castro: Programa funcional Biblioteca Central de São Paulo – Vergueiro, Band 1–3, São Paulo 1976.

Lopes/Telles 1982

Prado Lopes, Eurico; Telles, Luiz Benedito de Castro: Centro Cultural São Paulo, in: Módulo, Nr. 72, Rio de Janeiro 1982, S. 66–77.

Machado 2001

Machado, Lucio Gomes: Rino Levi: uma outra face da arquitetura brasileira, in: Rino Levi – Arquitetura e cidade, São Paulo 2001, S. 20–23.

Maia 1930

Maia, Francisco Prestes: Estudo de um Plano de Avenidas para a cidade de São Paulo, São Paulo 1930.

Maia 1950

Maia, Francisco Prestes: Plano Regional de Santos, São Paulo 1950.

Mäkinen 2001

Mäkinen, Ilkka: The Golden Age of Finish Public Libraries: Institutional, Structural and Ideological Background since the 1960's, in: Finnish Public Libraries in the 20<sup>th</sup> century, Tampere 2001, S. 116–152.

Matera 2005

Matera, Sergio: Carlos Millan – Um estudo Sobre a Produção em Arquitetura, Diss., Universidade de São Paulo 2005.

Mautner 2008

Mautner, Yvonne: Identity, Work Process and Appropriation of Space, in: Architecture and Identity, Berlin 2008, S. 25–38.

Meyer/Grostein/Bidermann 2004

Meyer, Regina Meyer Prosperi; Grostein, Marta Dora; Bidermann, Ciro: São Paulo Metrópole, São Paulo 2004.

Moraes 1942

Moraes, Rubens Borba de: A lição das bibliotecas americanas, Revistas do Arquivo Municipal, V. 3, N. 2, São Paulo 1942, S. 197–208.

Mori/Kaiser 2013

Mori, Koiti; Kaiser Mori, Klara Ana Maria: Interview, São Paulo 2013.

Motta 2014

Motta, Rodrigo Patto Sá: A modernização autoritário-conversadora nas universidades e a influência da cultura política, in: A ditadura que mudou o Brasil, Rio de Janeiro 2014, S. 48–65.

Negrão 1975

Negrão, May Brooking: Visita a Bibliotecas Públicas Européias, in: Boletim Bibliográfico, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, Band 35, São Paulo 1975, S. 49–64.

Negrão 2013

Negrão, May Brooking: Interview, São Paulo 2013.

Nery 2002

Nery, José Marinho da Silva Jr.: Um século de política para poucos: o zoneamento paulistano, 1886–1986, Diss., Universidade de São Paulo 2002.

Noll 1997

Noll, João Gilberto: Romances e Contos Reunidos, São Paulo 1997.

Norberg-Schulz 1982

Norberg-Schulz, Christian: Genius loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst, Stuttgart 1982.

OASE 2001

OASE: Tijdschrift voor architectuur/Architectural journal, Nr. 57, Rotterdam 2001.

Ohtake 1983

Ohtake, Ricardo: C.C.S.P. Ano I., Secretaria Municipal de Cultura, Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisas, São Paulo 1983.

Ortiz 2014

Ortiz, Renato: Revisitando o tempo dos militares, in: A ditadura que mudou o Brasil, Rio de Janeiro 2014, S. 112–127.

Paiva 2015

Paiva, Marcelo Rubens: Ainda estou aqui, Rio de Janeiro 2015.

Perrone 1982

Perrone, Carlos: As artes no Paraíso – com arrojado projeto arquitetônico, um supercentro de espetáculos e informação dá São Paulo novas alternativas de lazer, Veja, Nr. 715, São Paulo 19.5.1982, S. 66–68.

Pinto 2006

Pinto, Manuel da Costa: Formação da Biblioteca Mário de Andrade, contradições da modernização, in: Revista da Biblioteca Mário de Andrade, Band 62, Edição comemorativa 80 anos, São Paulo 2006, S. 75–82.

Pires 1982

Pires, Cecília: Uma nova linguagem no Centro Cultural de São Paulo, in: Projeto – arquitetura, planejamento, desenho industrial, construção, Nr. 40, São Paulo 5/1982, S. 31–40.

Plovgaard 1970

Plovgaard, Sven: Systemplanung von Büchereibauten, Hrsg. vom Deutschen Büchereiverband und vom Verein der Bibliothekare an deutschen Bibliotheken, Wiesbaden 1970.

Projeto 1988

Projeto: Centro Cultural São Paulo, projeto - Revista Brasileira de Arquitetura, Planejamento. Desenho Industrial, Construção, Nr. 117, São Paulo 1988 (ohne Verf.).

Queiroz 2014

Queiroz, Maria Helena Lobo de: Interview, São Paulo 2014.

Regenbogen/Meyer 2013

Wörterbuch der philosophischen Begriffe, begründet von Friedrich Kirchner und Carl Michaëlis, fortgesetzt von Johannes Hoffmeister, vollständig neu herausgegeben von Arnim Regenbogen und Uwe Meyer, Hamburg 2013.

Reis/Ridenti/Motta 2014

Reis, Daniel Aarão; Ridenti, Marcelo; Motta, Rodrigo Patto Sá: A ditadura que mudou o Brasil, Rio de Janeiro 2014.

Ridenti 2014

Ridenti, Marcelo: As oposições á ditadura: resistência e integração, in: A ditadura que mudou o Brasil, Rio de Janeiro 2014, S. 30–47.

Rocha/Othake 2002

Rocha, Paulo Mendes da; Othake, Ricardo: arquitetura e contemporaneidade – depoimentos de Paulo Mendes da Rocha e Ricardo Othake, in: Revista d’art, Centro Cultural de São Paulo, Número especial novembro, São Paulo 2002, S. 45–60.

Rolnik 2001

Rolnik, Raquel: São Paulo, Folha Explica, São Paulo 2001.

Sampaio 1899

Sampaio, Theodoro: Apontamentos para o Dicionário Histórico e Geográfico Brasileiro, São Paulo 1899.

Serapião 2012

Serapião, Fernando: Centro Cultural São Paulo – espaço e vida, São Paulo 2012.

Silva 2010

Silva, Joana Mello de Carvalho: O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon em perspective 1930–1960, Diss., Universidade de São Paulo 2010.

Silver 1994

Silver, Nathan: The Making of Beaubourg: a building biography of the Centre Pompidou, Paris, Paris 1994.

Spens 1994

Spens, Michael: Viipuri Library 1927–1935. Alvar Aalto, London 1994.

Schäfers 2001

Schäfers, Bernhard: Grundbegriffe der Soziologie, Opladen <sup>7</sup>2001.

Schäfers 2016

Schäfers, Bernhard: Sozialgeschichte der Soziologie. Die Entwicklung der soziologischen Theorie seit der Doppelrevolution, Wiesbaden 2016.

Schäffner 2010

Schäffner, Wolfgang: Elemente architektonischer Medien, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK), I/2010, Hamburg 2010, S. 137–149.

Telles 2002

Telles, Luiz Benedito de Castro: CCSP– Centro Cultural São Paulo: Um projeto revisitado, Masterarbeit, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo 2002.

Telles 2003

Telles, Luiz Benedito de Castro: Considerações sobre o Mercado Municipal de Pinheiros. Carta de intenções para a intervenção arquitetônica, LT Arquitetura SC Ltda, São Paulo 2003.

Telles 2009

Telles, Luiz Benedito de Castro: Interview, São Paulo 2009.

Telles 2010

Telles, Luiz Benedito de Castro: Interview, São Paulo 2010.

UNESCO 1949

UNESCO: The Public Library – A Living Force for Popular Education, UNESCO/LBA/1 (Rev.), Paris 1949.

UNESCO 1972

UNESCO: UNESCO Public Library Manifesto, UNESCO Bulletin of libraries, vol. XXVI, no. 3, Paris 1972.

Vatanen 2001

Vatanen, Pirjo: From the Society of Estates to a Society of Citizens: Finish Public Libraries Become American, in: Finnish Public Libraries in the 20<sup>th</sup> century, Tampere 2001, S. 23–72.

Vaz/Mello 2014

Vaz, Rita de Cássia Alves; Mello, Christina de Castro: Interview, São Paulo 2014.

Viégas 2004

Viégas, Fernando Felipe: Conjunto Nacional: A construção do espigão central, Diss., Universidade de São Paulo 2004.

Villa 2014

Villa, Marco Antonio: Ditadura à brasileira: 1964–1985 – A Democracia Golpeada à Esquerda e à Direita, São Paulo 2014.

Villaça 2004

Villaça, Flávio José Magalhães: Elites, desigualdade e poder municipal, in: São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais, São Paulo 2004, S. 148–155.

Wang 1996

Wang, Wilfried: The Architecture of Peter Celsing, Stockholm 1996.

Wang 2013

Wang, Wilfried: Kultur:Stadt, Katalog zur Ausstellung *Kultur:Stadt*, Berlin 2013.

Weber 1922

Weber, Max: Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. Eine soziologische Studie, in: Preußische Jahrbücher, Bd. 187, Berlin 1922, S. 1–12. (Posthum veröffentlicht von Marianne Weber.)

Westen 1995

Westen, Richard: Alvar Aalto, London 1995.

Will 1988

Will, Thomas: Kontextualismus, in: Baumeister Nr. 8/1988, Zürich 1988, S. 44.

Wisnik 2004

Wisnik, Guilherme: Doomed to Modernity, in: Brazil's Modern Architecture, São Paulo 2004, S. 20–55.

Zauli 1982

Zauli, Ana Elvira: No centro cultural, arquitetura estimula maior participação do usuário, in: A Construção em São Paulo, Nr. 1785, São Paulo 1982, S. 4–16.

Zein 1983

Zein, Ruth Verde: Centro Cultural São Paulo: percorrendo novas dimensões, in: Projeto – arquitetura, planejamento, desenho industrial, construção, Nr. 58, São Paulo 12/1983, S. 24–25.



## **Bildnachweis**

**Acropole 1971**, Nr. 387, Foto: José Moscardi: 5, 6

**Biblioteca Mário de Andrade**, Archiv: 24, 25

**Brinkmann, Jens 2009**: 32, 33, 35, 36

**Brinkmann, Jens 2014**: 10

**Giesbrecht, Raph Mennucci**: Projetos da 23 de Maio-Ruben Berta: 1964, Online unter URL: <http://blogdogiesbrecht.blogspot.de/2014/06/projetos-da-23-de-maio-rubem-berta-1964.html> (01.06.2018): 22

**Giedion 1996**: 21

**Lopes, Eurico Prado; Telles, Luiz Benedito de Castro**, Büroarchiv: 1, 2, 4, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18

**Lopes, Eurico Prado; Telles, Luiz Benedito de Castro 1976**, Band 1: 28, 30; Band 2: 26

**Ab'Sáber 1957**: 19, 20

**Serapião 2012**: 3, 18

**Telles, Luiz Benedito de Castro 2002**: 27, 29, 31

**Telles, Luiz Benedito de Castro, 2007**: 37

**Telles, Luiz Benedito de Castro, 2008**: 9

**Telles, Luiz Benedito de Castro, 2009**: 34

**Villaça 2004**: 23

## **Architekturzeichnungen**

**Centro Cultural São Paulo**, Centro de Exposições, 2010: 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53



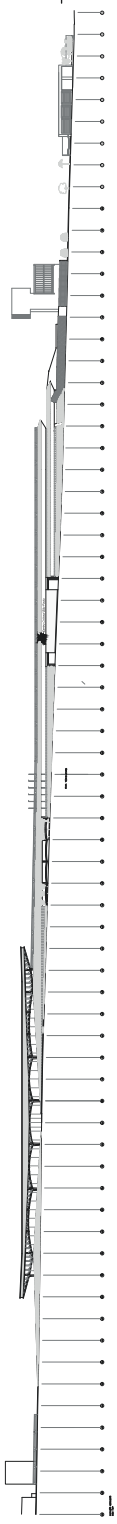


Abb. 38: Ansicht Süd.

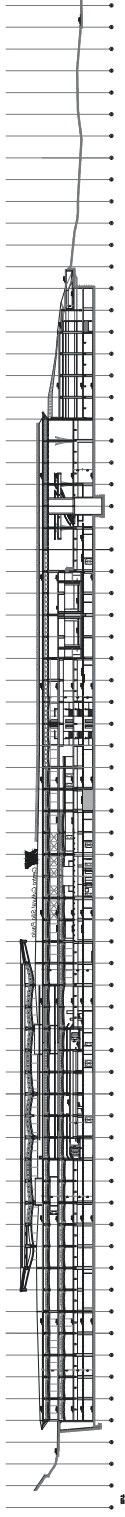


Abb. 39: Längsschnitt 1.

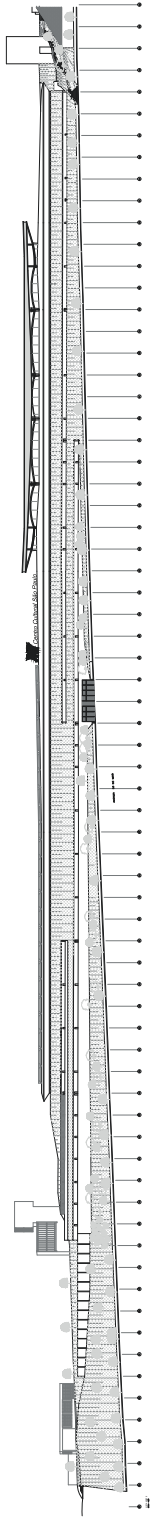


Abb. 40: Ansicht Nord.

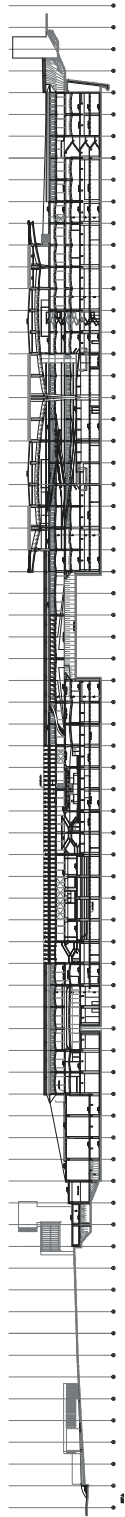


Abb. 41: Längsschnitt 2.

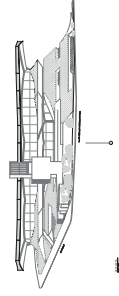


Abb. 42: Ansicht West,  
U-Bahn-Station Vergueiro.

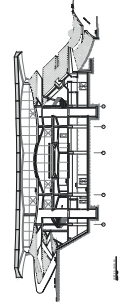


Abb. 43: Querschnitt Nördlicher  
Hof (Verwaltung mit Lichthof).

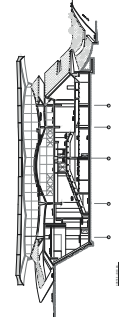


Abb. 44: Querschnitt Foyer der  
Theater-, Vortrags- und Kinosäle.

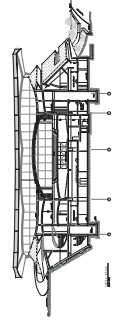


Abb. 45: Querschnitt Experimentalbühne.

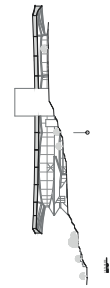


Abb. 46: Ansicht Ost.

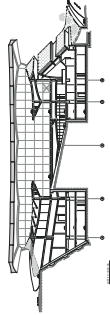


Abb. 47: Querschnitt Gartenhof mit Gefälle.

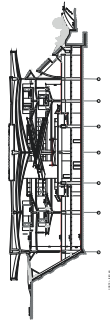


Abb. 48: Querschnitt Zentrales Atrium  
mit Rampen (Pinakothek, Bereiche für  
Wechselausstellungen, Bibliothek).

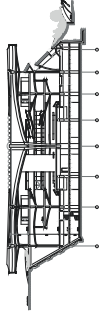


Abb. 49: Querschnitt Zentrales Atrium mit  
Hauptstütze der Dachkonstruktion.





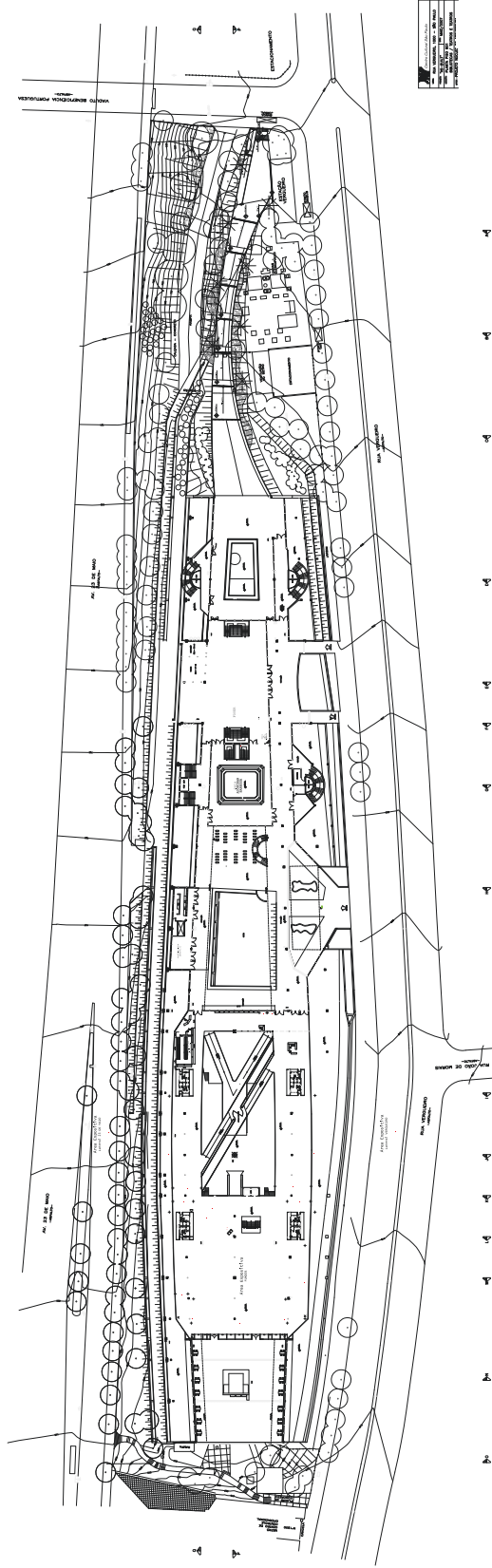


Abb. 50: Grundriss Erdgeschoss (Innere Straße)  
Südlicher Hof, Bereiche für Wechseiausstellungen, Zentrales Atrium, Gartenhof (Restaurant und Café), Experimentalbühne, Foyer der Theater-, Vortrags- und Kinosäle, Nördlicher Hof (mit Lichthof der Verwaltung), Zugang U-Bahn-Station Vergueiro.

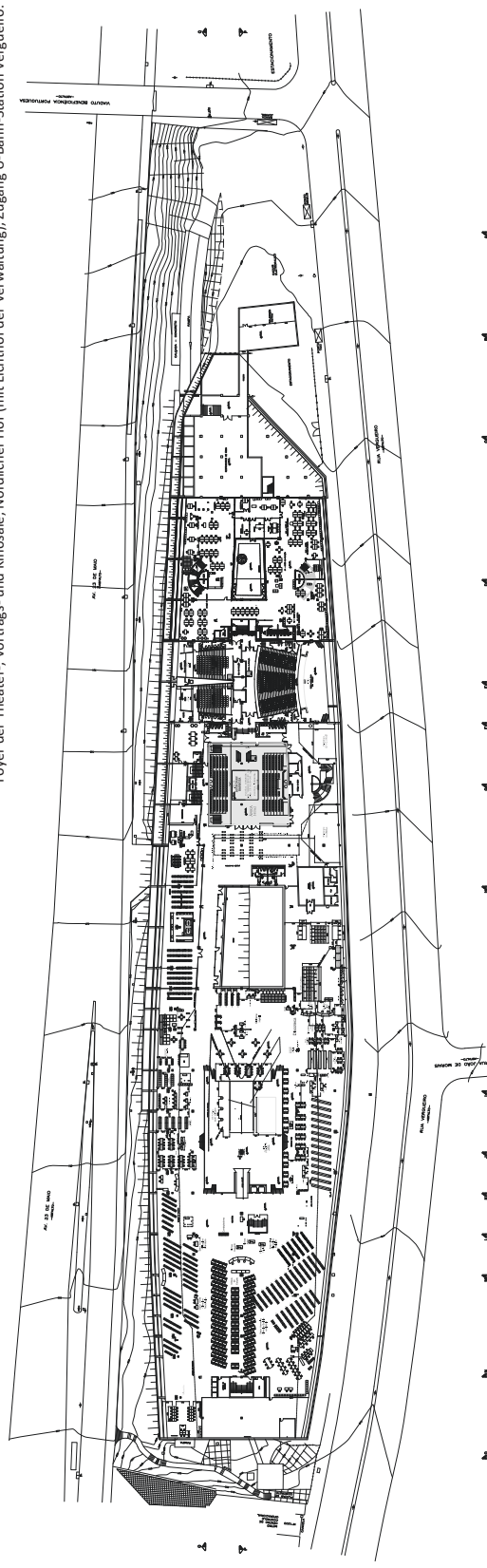


Abb. 51: Grundriss 1. Untergeschoss  
Bibliothek (Zentrales Atrium, Gartenhof mit Gefälle), Experimentalbühne, Theater-, Vortrags- und Kinosäle, Verwaltung (mit Lichthof).



0 10 20 50 100m



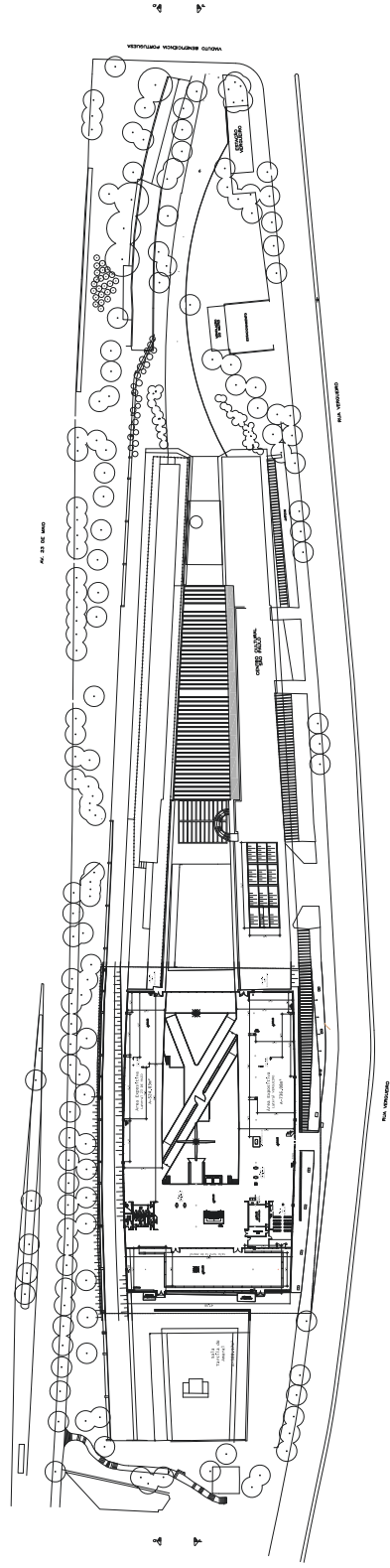


Abb. 52: Grundriss 1. Obergeschoss  
Pinakothek, Zentrales Atrium, Gartenhof, Dachgarten.

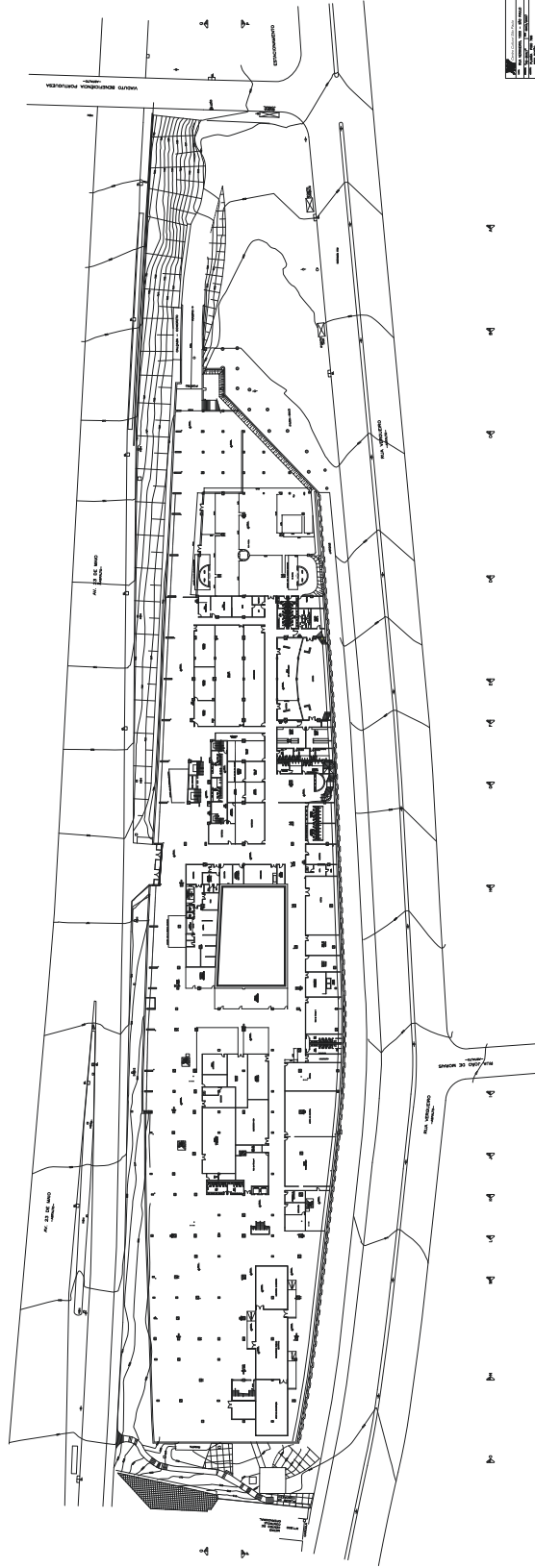


Abb. 53: Grundriss 2. Untergeschoss  
Hauseigene Werkstätten für Tischlerei, Druckerei, Konservierung und Restauration sowie  
das städtische Archiv für historische Bücher, Tonbänder, Fotografien, Grafiken und Malerei.



0 10 20 50 100m





## **Zusammenfassung**

Architektur ist Teil der symbolischen Dimension einer Gesellschaft. Als Gestaltungsdisziplin bedarf sie der räumlichen Materialisierung und Aneignung durch die Nutzer. Zugleich besitzt die gebaute Gestalt einen eigenen Einfluss auf die sozialen Aktivitäten im Raum. In der Dissertation wird dieser Doppelcharakter der Architektur am Beispiel des Centro Cultural São Paulo und seiner Entstehungszeit untersucht. Das Gebäude, geschaffen von den beiden Architekten Eurico Prado Lopes und Luiz Benedito de Castro Telles, wird von 1975 bis 1982 realisiert und ist ursprünglich als neue Zentralbibliothek geplant.

Als Produkt eines vielschichtigen Prozesses spiegelt das Projekt die kulturelle Praktik einer Architektur, die maßgeblich durch den sozialen Raum und seine Akteure geprägt ist. Zwei große Argumentationslinien tragen die Arbeit. Sie formen den Doppelcharakter der forschungsleitenden Fragestellung nach der Bedeutung des Centro Cultural São Paulo als Produkt des sozialen Raums der sechziger und siebziger Jahre und nach dem Einfluss der Architektur auf die soziale Praxis der Nutzung des Gebäudes. Die erste Argumentationslinie untersucht den sozialen Raum im Spannungsfeld der brasilianischen Militärdiktatur in São Paulo von 1964 bis 1985. Die Verlagerung der politischen Konflikte in das Feld der Kultur, Zensur und gesellschaftlicher Widerstand als auch die Politik der staatlichen Legitimation durch Modernisierung sind wichtige Prozesse zum Verständnis jener Zeit. Dabei werden politische Abhängigkeiten und Grenzen in denen sich die Architektur als Gestaltungsdisziplin bewegt offensichtlich. Die zweite Argumentationslinie betrachtet die soziale Praxis der Architektur des Kulturzentrums am Beispiel der gebauten Gestalt. Der Entstehungsprozess des Gebäudes findet seinen Ausdruck zunächst im Bauvorhaben einer neuen Zentralbibliothek aus der das spätere Kulturzentrum hervorgeht. Für ihre Konzeption besitzt die skandinavische Idee der öffentlichen Bibliothek als Kulturhaus eine entscheidende Bedeutung. Das architektonische Konzept der Inneren Straße verkörpert die Idee der Interaktion von Aktivitäten, Nutzer und Raum.

Methodisch verfolgt die Dissertation einen interdisziplinären Ansatz, der sich im Doppel-Blickpunkt von kultur- und medientheoretischer Perspektive sowie architektonischer Analyse zeigt. Die Dissertation basiert auf der Auswertung relevanter Primärliteratur in portugiesischer Sprache, von Beiträgen aus dem brasilianischen Architekturdiskurs, der Fach- und Tagespresse sowie Positionen der internationalen Architektur- und Stadttheorie; es wird umfangreiches, auch unveröffentlichtes Material gesichtet und ausgewertet. Ein besonderer Wert besteht in der Analyse von neun Fallstudien originalsprachiger Interviews, die der Verfasser mit Akteuren der Entstehungs- und Nutzungsgeschichte des Centro Cultural São Paulo führen konnte.



## **Abstract**

Architecture is part of the symbolism of society. As a design discipline, it requires spatial realization and appropriation by its users. At the same time the built form has its own social influence on the activities within the space. This doctoral thesis investigates the dual character of architecture using the example of the Centro Cultural São Paulo during its period of development. The building, which was initially planned as a new central library for São Paulo was conceptualized and planned by the architects Eurico Prado Lopes along with Luiz Benedito de Castro Telles between 1975 and 1982.

As a product of a complex process, the project reflects the cultural practice of an architecture that is significantly shaped by social space and its actors. The dissertation is supported by two primary arguments that explore the dual nature of the research-led question: how the Centro Cultural São Paulo is a product of the social space of the sixties and seventies and how its architecture influences the social practice of using the building.

The first line of argument examines the social space under the tension of the Brazilian military dictatorship in São Paulo from 1964 to 1985. The incursion of political conflicts into the field of culture, censorship and social resistance as well as the policy of state legitimacy through modernization are important processes for understanding the social space of that time. This reveals the political dependencies and boundaries within which architecture, as a design discipline, moves. The second line of argument uses the cultural centre's built form to study the social practice of architecture. The cultural renewal of librarianship in São Paulo is expressed through the development process for a new central library. The Scandinavian idea of the public library as a cultural centre plays a decisive role in its conception by forming the basis for the functional program of the library and the planning process of the building. The architectural concept of an Inner Street embodies the idea of interaction between activities, users and space.

Methodically, this dissertation pursues an interdisciplinary approach that is expressed in the ambiguity between a cultural- and media-theoretical perspective as well as an architectural analysis. The work is based on the interpretation of relevant primary literature in Portuguese. Contributions from Brazilian and international architectural discourse, specialist journals and daily press along with unpublished material are combined. Of special value is the analysis of nine case studies of original interviews, which were conducted with participants involved in the development and subsequent use of the Centro Cultural São Paulo.



## **Selbstständigkeitserklärung**

### **Statement of authorship**

Ich erkläre ausdrücklich, dass es sich bei der von mir eingereichten Arbeit um eine von mir selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasste Arbeit handelt.

I expressly declare that the work I have submitted was written independently and without external help.

Ich erkläre ausdrücklich, dass ich sämtliche in der oben genannten Arbeit verwendeten fremden Quellen, auch aus dem Internet (einschließlich Tabellen, Grafiken u. Ä.) als solche kenntlich gemacht habe. Insbesondere bestätige ich, dass ich ausnahmslos sowohl bei wörtlich übernommenen Aussagen bzw. unverändert übernommenen Tabellen, Grafiken o. Ä. (Zitaten) als auch bei in eigenen Worten wiedergegebenen Aussagen bzw. von mir abgewandelten Tabellen, Grafiken o.Ä. anderer Autorinnen und Autoren die Quelle angegeben habe.

I expressly declare that all sources used in the abovementioned work – including those from the Internet (including tables, graphic and suchlike) – have been marked as such. In particular, I declare that I have, without exception, stated the source for any statements quoted verbatim and/or unmodified tables, graphics etc. (i.e. quotations) of other authors.

Mir ist bewusst, dass Verstöße gegen die Grundsätze der Selbstständigkeit als Täuschung betrachtet und entsprechend geahndet werden.

I am aware that violations against the principles of academic independence are considered deception and are punished accordingly.

5.7.2018

Datum  
date



Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae (Dr. phil.)

Titel:

**Architektur als sozialer Interaktionsraum.  
Das Centro Cultural São Paulo 1975–1982**

im Fach

Kulturwissenschaft

von

Jens Brinkmann

Disputation am 22.1.2019

**Anlage**

**Fallstudien: Interviews 2009–2014**





## **Anlage**

### **Fallstudien: Interviews 2009–2014**

(Die transkribierten Interviews werden mit der Zustimmung der Gesprächspartner veröffentlicht.)

1. Gespräch mit **Luiz Benedito de Castro Telles**, am 5. November 2009 im Centro Cultural São Paulo (S. 1–19).

2. Gespräch **Luiz Benedito de Castro Telles**, am 19. März 2010 in der Markthalle Mercado Municipal de Pinheiros (S. 1–19).

3. Gespräch mit **May Brooking Negrão**, am 23. April 2013 in ihrer Privatwohnung im Stadtteil Aalto da Lapa (S. 1–2).

4. Gespräch mit **Rita de Cássia Alves Vaz und Christina de Castro Mello**, am 18. November 2014, Restaurant im Stadtteil Vila Olímpia (S. 1–15).

5. Gespräch mit **Maria Helena Lobo de Queiroz**, am 18. November 2014 in ihrer Privatwohnung im Stadtteil Perdizes (S. 1–27).

6. Gespräch mit **Antônio Cláudio Pinto da Fonseca**, am 16. März 2010 an der Fakultät für Architektur und Städtebau, Universidade de São Paulo (S. 1–14).

7. Gespräch mit **Martin Grossmann**, am 17. März 2010 im Centro Cultural São Paulo (S. 1–12).

8. Gespräch mit **Bartira Ghoubar**, am 15. März 2010 im Centro Cultural São Paulo (S. 1–11).

9. Gespräch mit **Koiti Mori und Klara Ana Maria Kaiser Mori**, im Januar 2013, im Büro im Stadtteil Vila Madalena (S. 1).



**Entrevista 5.11.2009**

**Arquiteto Prof. Dr. Luiz Bendito de Castro Telles**

**Local: Café no Centro Cultural São Paulo**

## **Parte 1**

**Jens Brinkmann:** *Você e Eurico estudaram juntos?*

**Luiz Telles:** Eu e Eurico estudamos juntos. Eurico estava três anos na minha frente e a namorada dele, a Maria Helena Queiroz (com apelido de »Mané«), era minha colega de classe. Entre nós houve uma aproximação muito grande, porque nós nascemos no mesmo dia e no mesmo ano. Ela no Rio de Janeiro e eu no interior de São Paulo, em Garça, universos completamente diferentes, mas havia um carinho muito grande por isso.

Eu fui convidado pelo Eurico para participar de um concurso de arquitetura. Eu saí da escola no final de 1966, e ele saiu no final de 1963 (tenho 66 anos agora). Em 1967, eu passei por um processo razoavelmente difícil, porque meu pai era fazendeiro, mineiro, e queria que eu, mesmo tendo estudado arquitetura, fosse administrar as fazendas dele. E a minha não era fazenda, saí de lá, apesar de gostar de todo mundo, o meu universo era outro. E nunca fui ligado ao dinheiro. Dinheiro, eu »não consigo«. E gosto de »não conseguir«!

Daí me formei no Mackenzie em 1966 - o Eurico Também se formou lá - e fui cuidar de fazenda. Eu percebi que teria o problema sério de continuar lá, porque meu pai já tinha sido operado de câncer, em 1965, e eu sabia que ele teria na máximo três anos de vida. E eu nunca gostei. Eu sempre prefiro sair bem do que sair brigando, ao menos que não haja outra saída. Aí, um dia, vim para cá, para São Paulo, no aniversário de um amigo, o Roberto Chaim, da minha classe também. Lá encontrei um outro colega que ia prestar exame na Getúlio Vargas (GV) para Administração de Empresas, fazer pós-graduação.

Meu pai sempre adorou que eu estudasse, eu sempre fui cdf mesmo, assim ferrenho e também não ligo, eu gosto. E esse colega me falou: »Vou prestar a Getúlio Vargas. Por que você não vem também?«. Concordei na hora, seria um motivo para eu sair de lá e ao mesmo tempo deixar meu pai feliz. Fiz o exame e consegui passar, no período da noite, que inclusive era mais difícil, para poder trabalhar de dia. Consegui, e meu pai ficou super feliz de eu voltar a estudar. Para mim resolveu e fui fazer a Getúlio Vargas, mas não era a minha praia. Fiz dois anos, meu pai morreu e tranquei a matrícula. Está trancada até hoje. Porque a hora que eu fui estudar mercadologia, que é o Marketing hoje, estudar uma questão do supermercado, eu fiquei sabendo que se coloca sempre na frente do ser humano que vai

comprar as bugigangas e o essencial no fundo. Falei »não, não é a minha praia.« Não é a arquitetura que eu aprendi, etc. E não é o espírito do modernismo, no qual eu fui assim »impregnado com«. Larguei, e aí o Eurico me convidou para fazer o concurso da Petrobrás, do edifício sede da Petrobrás no Rio de Janeiro. Eu voltei para cá e deste esse concurso, quer dizer, além da Getúlio Vargas, eu comecei a trabalhar pra valer e nunca mais parei. Isso foi em 1967 e ficamos juntos até 1985.

*J: Eurico já tinha montado um escritório antes aqui em São Paulo?*

L: Eurico tinha um pequeno escritório aqui em SP, só que ele trabalhava para um tio dele e fazia meio período. Eu vim trabalhar com ele e percebi que o que ele ganhava, ele me pagava. Daí eu falei: »Não, espera um pouquinho, vamos acertar as contas.«

Uma amiga me chamou para trabalhar na Ford. Eu fiquei lá um mês, fazendo agências de carro pelo Brasil inteiro, até que Eurico me chamou de novo: »Você pode vir, eu não vou mais trabalhar com o meu tio, porque nós vamos fazer o Mercado Distrital de Pinheiros.« Larguei a Ford, voltei. A coisa mais bonita que havia. Porque ele era um cara tão despreocupado com dinheiro, assim como eu. Altamente criativo, a gente tinha uma mecânica, uma dinâmica de desenvolver projetos, brincávamos inclusive que tínhamos o efeito »escada do teatro«. Você fala uma coisa, e eu falo: »Oi, por que não, por que não?« E, de repente, os dois se emocionavam pelo texto, no caso pelo desenho, e a coisa saía. Então, numa tremenda amizade, parceria. Ele se casa com a Mané e o primeiro filho sou eu quem batizou. Não que nem ele nem eu acreditássemos, mas a vigência era essa e significava uma distinção. E foi legal.

O Eurico lia muito, e tudo que ele lia, que eu acho legal, que é uma outra coisa comum, é ter a vontade de contar logo depois da leitura. É a questão do conhecimento, dar a informação, que talvez se torne conhecimento do outro. Outra coisa que nos unia era a falta de preconceito. A gente fazia qualquer projeto com a maior das intenções. A gente brincava: »de galinheiro a palácio.« E é mesmo. Na hora que você vai fazer um galinheiro, nunca fiz, tem que ver o pé da galinha etc., tudo isso faz parte do projeto. E é esse olhar que eu acho importante. Sempre no sentido da tradução do outro. »Será que o que eu sei é suficiente ou é apropriado? Ou será que vou ter que me espelhar no outro, para descobrir novos conhecimentos e novas saídas para arquitetura, que não as vigentes?«

Então foi neste sentido que a gente começou primeiro a se libertar. A começar a perguntar »Por que não?« Em cada coisa. »Vamos investigar!« E daí vem todas as misturas

de concreto e aço, porque para nós era um pertinente, naquele momento, dentro do contexto brasileiro, naquele momento.

*J: Quem eram seus professores no Mackenzie? Algum deles foi mais influente nas suas ideias?*

L: Vários foram influentes. Era uma época, enquanto o mundo estava numa efervescência brutal, nós no Brasil ainda éramos »modernistas« e seguindo os padrões do modernismo, mas adaptando ao tropical. Modernista e tropicalista, ao mesmo tempo. Havia regras muito mais nítidas, o sentido do bom, do correto e do não correto, da arquitetura e da não arquitetura. Então seguimos esta linha.

Eu peguei um curso [de graduação], o Eurico não, onde houve uma mescla mais forte das artes, na arquitetura do Mackenzie. Onde no primeiro e segundo anos você tinha uma aproximação de desenho, de representar seu próprio projeto em linguagem diferenciada, uma abstração do seu projeto feito em guache, aquarela, etc. As próprias maquetes desenvolvidas no laboratório de plástica, na plastilina, na argila, etc. Fazer as topografias do terreno e a volumetria. Foi uma aproximação muito legal, eu acho, com relação às artes, principalmente no sentido de despertar o olhar. Não é só a arquitetura, é cada detalhe dessa arquitetura, cada objeto que se instala nessa arquitetura. Além da presença do ser humano, mudando as paisagens. Isso foi uma coisa muito importante que deu uma amolecida no sentido das regras rígidas, tudo é mutável. E a hora que a gente começou, tem todo uma certa. A questão da esquerda, que eu acho, ajudou muito

Eu nunca fui participante efetivo, mas os conceitos chamados »de esquerda« eram de esquerda, porque a direita era muito imbecil. E estávamos numa ditadura militar. E aqui fala também, esta é uma mágoa que ainda não saiu. De se ter passado por isso, se bem que eu estou percebendo que o autoritarismo entre nós talvez seja mais forte agora do que o foi na ditadura.

Esse libertar dessa ditadura, desse autoritarismo contribuiu, eu acho, muito para olhar o outro como igual. Por mais diferente que ele seja, principalmente, quando você fornece como produto seu o espaço. É a hora que você se transcende, você sai da residência, do unifamiliar, daquela propriedade, você cai no geral e no público. Se você não tiver essa distinção você vai fazer »grãfinagem« no espaço público. Como os políticos, inclusive vários arquitetos, usam o espaço público como autopromoção, e só vão à inauguração, e não vão mais! E isso não dá base pra ficar de bem conosco mesmo, não dá pra ficar fazendo esse

trâmites. O Eurico tinha mais condições que eu, eu não ia, eu não aparecia, o meu negócio era trabalhar. A gente vai mudando, mas eu não aparecia em público. Participei algumas vezes, inclusive no IAB, de uns debates, mas, puta, eu não. Sabe, não era a minha.

J: E sobre e as referências?

L: Teve o Franz Heep que deu aula para mim, um cara importante aqui. Teve o Maurício Nogueira Lima, que deu aula de Desenho. Ele morreu já, ficou um tempinho lá. Teve o outro de Desenho, que era maravilhoso, eu vou lembrar o nome dele. Eu vejo o indivíduo, uma arquiteto, artista plástico. Putz, eu vou lembrar. Teve um de Estrutura, maravilhoso, que nos ensinou os sistemas estruturais, que se chamava Sigmundo Golombek.

Você vê que legal, tantos das Artes quanto das Estruturas, e a gente tinha uma aproximação muito grande com a questão da estrutura, porque a estrutura é um elemento – e pra mim até hoje - um elemento de identificação do próprio espaço. Dá trabalho, dá compressão, qual a matemática... Tudo dá trabalho, é só você entrar no mundo. A hora que a gente consegue entrar no mundo, acabam os problemas, mas começam os desafios. E esses desafios de aprender eu acho... E esse cara foi, impressionante, como ajudou. E teve outros [professores] também...

*Jens: Isto é um conceito da arquitetura moderna, também, não?*

Luiz: É. Também.

*Jens: O edifício sem estrutura, não pode...*

Luiz: Não para! Pode ser a ideia mais brilhante, e daí?

*Jens: Todo arquiteto chega neste ponto, mesmo se não pensou antes, em algum momento tem de pensar.*

Luiz: Isso, tem de pensar. Porque se não vira. Parte para o campo da decoração inconsistente: »É bonitinho, mas...« E tem uma outra coisa também, que eu acho que é conceitual, que também vem de um certo modernismo, que não se deve esconder nada de ninguém. A hora que passa pela sua cabeça que um espaço projetado e construído é uma forma de diálogo, e que se ele não estiver explícito, mesmo de uma maneira abstrata, não adiantou nada pro outro.

E quando a gente conversa, quer dizer se trata do leigo, do usuário comum, é a questão da afinidade, do gostar ou do não gostar, do se aproximar ou não se aproximar. É um diálogo. E acho que é isso deve ser buscado, e, para isso, ou a gente chega mais perto

desse usuário em termos de perceber como ele age dentro de uma certa cultura. Não é dar pão e circo para o povo, mas é partir do repertório do outro, que se propõe alguma evolução. Se não você está no seu grupinho e um batendo palma para o outro, o que eu acho que não é por aí.

Então, dos professores os mais importantes, acho que foram esses. Ah, teve um muito importante, Eduardo Corona, é um cara que foi crítico. E os outros exemplo maiores, além dos americanos da Escola de Chicago etc., do Frank Lloyd Wright, obviamente. O Sarinén é o Alvar Aalto, acho que foram assim... O Aalto foi uma referência maluca, mesmo. Le Corbusier. Mas o Aalto foi o mais, inclusive pela sinceridade. E a sinceridade [*Ernsthaftigkeit/ Offenheit/ Ehrlichkeit*] é tão grande que mesmo não sendo nórdico, dá para se perceber.

*Jens: E o jeito dele de tratar os detalhes, o senso de materiais.*

L: E as proporções, dentro de uma simplicidade atroz, coisas que os nórdicos dão banho na gente também.

*J: Quais foram suas referências na época do desenvolvimento do projeto? No projeto da Biblioteca e na transformação num Centro Cultural?*

L: A primeira referência desse projeto. Eu tenho de contar o antes, inverter as perguntas, eu vou chegar antes no concurso.

*Jens: Pergunto isso porque o Musée d'Orsay é mais tarde.*

L: Anos 80.

*J :Aqui você está fazendo umas comparações...*

L: Da Qualidade, da contemporaneidade do projeto. Porque inclusive, vou te contar, não existia [risos]. Eu tenho que contar primeiro essa parte, se você concordar, que é o concurso. E para contar o concurso eu teria que voltar para a nossa história.

Quando eu falei que a gente não tinha. Era legal, porque não era da nossa ter preconceito com nada...

*J: Vou fazer a pergunta então do concurso. Quando aconteceu o concurso?*

L: Este concurso aconteceu no início de 1976. Só que antes do concurso, em novembro de 1975, nós fomos chamados pelo Departamento de Bibliotecas Públicas, do Estado de São Paulo, do município... Sei lá eu! Para participar de discussões com uma comissão, montada

por eles, porque eles conseguiram esse terreno, que era um terreno esquecido. Tinha sido canteiro de obras do metrô, das estações do Paraíso e do Vergueiro e essa intervenção do metrô, promoveu um baque, uma quebra grande no entorno. Era muito menos verticalizado, com pequenos bares e pequeno comércio que entrou em falência, porque a rua ficou intransitável.

E esse terreno aqui, também está escrito aqui, ele tinha sido entregue para um concurso público em 1974, chamado Projeto Vergueiro, onde a prefeitura patrocinava a construção de torres, aqui para depois serem vendidas para a iniciativa privada. Tinha um teatro, estacionamento, etc. Mas a cidade não tinha nem infraestrutura para época, não tinha nem infraestrutura de esgoto pra ter tanta gente junta naquele tempo. E esse projeto foi de certa forma impugnado, porque os prefeitos na época eram nomeados pela ditadura, não eram eleitos. Quando trocou o prefeito, a diretora do Departamento de Bibliotecas Públicas, Noemi do Val Penteado (uma mulher brilhante na época com quase 70 anos, porque com 70 ela foi colocada para fora por causa da idade) chegou no prefeito novo e falou: »Olha, não deu certo aquele concurso, e o terreno está lá. Nós estamos com livros aqui nos corredores da torre e precisamos de espaço e isso acho que daria ao seu governo um tom de cidadania.« E o prefeito comprou a ideia.

Ela nomeou imediatamente uma comissão para viajar pelo mundo. Para os Estados Unidos e para Europa porque a UNESCO estava divulgando mais e mais a questão do livre acesso na biblioteca. As torres já eram. Eles foram, fizeram uma viagem legal, muito grande, e tem uma noção dessa viagem maluca. E numa pequena cidade da Noruega [*Finlândia?*], eles fizeram um relato do que era uma biblioteca local e que já era um centro cultural, sem ninguém falar nisso. Aí eles voltaram e não conseguiam ainda traduzir bem para o espaço a questão dos conceitos.

*J: Como se chama a cidade?*

L: Não me lembro.

*J: Na Noruega ou na Finlândia?*

L: Não sei se na Noruega ou na Finlândia. Mas dá pra lembrar isso, mas era lá. E não era nem Suécia e nem Dinamarca. Um dos outros dois mais nórdicos [risos].

Inclusive, porque nessa cidade, que deveria ter coisa de 20 mil habitantes, a biblioteca era o centro de discussão da comunidade, era o cinema da cidade, era o teatro da cidade e a área de exposições, ou seja, um mini centro cultural.



E nesse processo eles não tinham como continuar o trabalho, porque eles já tinham aprendido a questão do livro acesso, etc. Mas não conseguiam dimensionar os novos espaços, tendo em vista o livre acesso, quer dizer a assimilação. O Processo de assimilação do livre acesso. Ninguém sabia direito. Sabiam, mas por outro lado tinham medo de entregar o livro, porque o livro foi feito pra guardar. Aquelas coisas.

E paralelamente, desde 1969, a gente começou a desenvolver – por isso que falo do não preconceito - instalações de escritórios planejados, que se chamavam escritórios panorâmicos, *Bürolandschaft*, e tinha um grupo que desenvolvia isso legal. Eu lembro que alemão. Como é acústica em alemão?

*J: Akustik*

L: Não, tem uma palavra com »L«.

*J: Lautstärke. Volume.*

L. *Lautstärke, Licht, Luft und Layout*, então eram os 4 L que faziam a teoria do *Bürolandschaft*. A gente aprendeu com um grupo. Olha! Veja a coisa nórdica como é maluca. Com um grupo norueguês que tinha escritório aqui, eles se chamavam NORCONSULT, e eles estavam desenvolvendo os escritórios aqui, e nós tínhamos o escritório no edifício «Palácio 5ª Avenida», na Avenida Paulista, um edifício do Pedro Paulo de Melo Saraiva, um andar abaixo da NORCONSULT.

Com encontros eles perceberam que nós éramos arquitetos e eles precisavam de tradutores das rotinas administrativas para o espaço. E a gente começou a desenvolver para eles, criar novos gráficos, mais compreensíveis e começar fazer layout com eles. Inclusive o primeiro layout foi da Aços Villares, que fabricavam os elevadores Atlas, etc.. E nesse processo, a gente fez muito, inclusive o Centro Empresarial de São Paulo inteiro, as instalações.

E junto nesta comissão viajava o arquiteto Haron Cohen, que era colega de classe do Eurico e amigo nosso. As amizades eram profundíssimas. O curso de Arquitetura era turno integral. Nós saíamos da escola e íamos para teatro, para o bar, discutir, quer dizer, bebíamos e discutíamos o mundo, depois de cada evento. Não é como hoje que cada um vai embora correndo o mais rápido possível.

E quando o Haron, que fez parte desta comissão, viajou e percebeu que o problema era espaço, aí ele disse que conhecia alguém que poderia ajudar e nos chamou. Aí começamos a participar das reuniões da comissão para o novo edifício da biblioteca. E foi uma experiência incrível, porque nós estávamos com a liberdade toda a florada. E eles,

talvez, com a prisão toda aflorada, só que sabendo que iam ter que abrir mão de alguma coisa. Então houve uma evolução muito grande nessas discussões, porque nós começamos a dosar a liberdade, ou seja, dar uma realidade para essa liberdade, contexto, e eles começaram a mesma coisa, a abrir a questão do estoque, para a obra chegar ao leitor.

Neste sentido houve uma seção de ambas as partes para que houvesse um programa. Começamos utilizando todo o conhecimento de planejamento de escritórios e a traduzir toda a administração deles, os conceitos etc. Em termos de metros quadrados, de área e foi aí que nós fizemos o primeiro programa - inclusive depois posso te mostrar um programa que a gente fez pra eles, tem aqui um exemplar, que montei numa exposição que eu fiz em 2007, acho. E nesse programa incluía não só as questões de biblioteconomia em si, como a questão de espaço. A questão da quebra, primeiro quebra da hierarquia: o organograma não existe, existe a relação funcional, as proximidades têm que ser por vínculos arquitetônicos por níveis de flexibilidade e aí vai. A questão da luz, do conforto etc. Esse relatório foi entregue e nesse relatório fizemos o possível para não olhar o terreno: »Se for olhar e o terreno vai começar a nos contaminar« e nós estamos teoricamente desenvolvendo um programa para uma nova biblioteca.

*J: O que construiu a base do concurso, este programa?*

L: Esse programa eram três volumes. Até o último volume era mais a catalogação das várias áreas que compunham a questão da biblioteca com os metros quadrados, nível de contato externo, contato interno, quem fica perto de quem, e toda essa coisa. O primeiro era toda a conceituação do que seria a biblioteca, a relação leitor-obra e tudo isso.

E os computadores entre nós, eram assim precaríssimos. A IBM trabalhava com uns enormes perfurando cartões, etc. Nós tínhamos uma coisa legal que, acho que vem de formação, que era a questão da instalação. A instalação seria a coisa mais importante, não só da escola de arquitetura. Mais importante não, um aspecto importante para o funcionamento do edifício, que nós já tínhamos aprendido muito no Centro Empresarial São Paulo, com a utilização do entrepiso de serviço, para evitar que qualquer intervenção numa instalação – troca de tomada - interferisse no trabalho. Isso foi um aprendizado legal que a gente aplicou aqui [CCSP], tem coisas aqui que são de lá.

*J: Tem os entresijos de serviço aqui também?*

L: Tem sim. Lá havia um entre cada dois andares, porque era uma área para ser alugada. Aqui não. Aqui tem o caminho principal e outras interferências tipos os níveis disponíveis da rua, e do lençol freático, etc.

E nesse momento a gente fez o programa e entregou. E aí, houve um concurso feito para convidados, então, foram 6 escritórios convidados. E é lógico, que dentro desse processo, que era por nota, nós tivemos a melhor nota. Nós já conhecíamos tudo. »Tudo«, mentira! Nós conhecíamos muita coisa em termos da biblioteca. Nós lemos. Foi legal que muitas obras o departamento de biblioteca conseguiu para nós lermos durante o processo, vindo da UNESCO, então tivemos um apoio legal de literatura sobre a biblioteca.

*J: Quem são os outros vencedores, teve um primeiro ou segundo lugar?*

L: Não sei te dizer mais, não me lembro. Foi por nota, eu não sei se você conseguir essa. Talvez na sua pesquisa você pode chegar.

*J: Seria interessante ver quem ficou em segundo lugar, qual foi o projeto feito.*

L: Não, não era projeto, era um texto conceitual. Dentro daquele programa não teve concurso de arquitetura. Era um concurso conceitual, quais eram as ideias e como apropriar aquele programa no novo edifício, mas foi uma coisa teórica. O que foi muito legal também, que para eles era muito mais importante uma biblioteca funcionando maravilhosamente do que ter uma bela aparência. Eu acho que fui meio precário, agora, falar isso. [risos] Teria que ser um edifício eficiente, mais do que qualquer coisa. Então foi uma proposta técnico-financeira por assim dizer, conceitual-técnico-financeira.

*J: E estes documentos do concurso onde será que posso encontrar, para ver os outros participantes?*

L: Talvez no Departamento de Bibliotecas Públicas, é legal resgatar isso.

*J: E só depois foi envolvido o projeto arquitetônico?*

L: Isso, nós ganhamos, então fomos contratados para fazer o projeto de arquitetura, via EMURB (Empresa Municipal de Urbanismo).

*J: Em relação à transformação em Centro Cultural, teve alguma referência?*

L: Sim teve. A nossa grande referência foi o Barbican em Londres. E teve o Centre George Pompidou, que foi inaugurado em 1977. Mas o George Pompidou já entrou, quando se

soube do Centro Cultural. Tivemos que sair correndo atrás de outras referências, mas a felicidade nossa, baseada não só nas dificuldades da [biblioteca] Mário de Andrade, como na pequena biblioteca da Escandinávia, outras atividades que chamávamos de atividades paralelas, que era uma área de exposição. Iria ter um Museu do Folclore, exposição do folclore aqui dentro, três auditórios, um grande e dois pequenos. Tudo isso e mais as áreas livres, tudo fazia parte do projeto da biblioteca. Não era só um edifício de biblioteca.

*Jens: Já estava mesclado um espaço multicultural?*

L: De certa forma sim, mas com o foco principal na biblioteca mesmo.

*J: E na transformação quais foram os elementos que foram implantados depois?*

L: Sim, vamos lá, quando chegou a ideia de transformação mudança política, Centro Cultural, plano em geral.

*J: De quem foi esta ideia?*

L: Foi um Secretário da Cultura chamado Mário Chamie, cuja a mulher a Emily Chamie, fez o símbolo do Centro Cultural baseado na estrutura. E ele veio com a notícia e a gente ficou, em bom português, putos. Porque era um edifício que começou a obra em janeiro de 1979. Era em 1981 a estrutura praticamente pronta e mudou um programa. Isso quer dizer, um edifício que ia ser reformado antes da sua inauguração.

E aí foi uma corrida atrás do que poderia ser um centro cultural. O Eurico foi correndo para Paris, porque coincidiu de ter um grupo de empresários fazendo um contato com a França e ele conseguiu ir no meio deles, e aqui o projeto comendo solto. O Eurico foi lá e trouxe mais notícias, trouxe uma revista GA do George Pompidou. E aí, nós devoramos tudo aquilo e foi legal também, outros livros e aí que vem a questão da formação. É muito bom saber outra língua, o francês deu pra pegar um monte de coisa.

*J: E para este Secretário da Cultura, qual era a referência dele?*

L: Foi a viagem ao George Pompidou.

*J: Ele foi também?*

L: Se lá estava fazendo isso, porque que a gente não pode. Quer dizer, tem um lado que talvez seja cidadão. «Talvez» foi mal. Só que lá a coisa começa da praça.

*J: O George Pompidou tem uma grande biblioteca incluída?*

L: Sim, mas só que lá a coisa que começa da praça. Para mim o grande lance é aquela praça posterior e o Marais atrás.

*J: É diferente.*

L: É, é diferente porque traz. É uma vontade de trazer a cultura para uma cidade o mais rápido possível. Uma coisa mais legal. Tanto é, que aquela área externa para mim é a mais importante. Tudo começa na área externa, porque vai gente de todos os tipos e, de repente, eles estão ali dentro e começam a ter contato com as coisas culturais. Porque assim a cultura não fica com aquele caráter chato. Um caráter: »Oh, meu Deus, vou ter de aprender.«

Então, para nós foi essa apropriação do George Pompidou e, cada vez que a gente ia mais se aprofundando no conceito do Centro Cultural, mais a gente ia achando que o Chamie tinha razão. Então, do ódio vem uma paixão maluca, porque era tudo aquilo que a gente estava potencializando, várias coisas já pensadas anteriormente. No fundo é a vontade de trazer a cultura para cidade o mais rápido possível. Mas é legal.

*J: Imagino que o edifício ficou ainda mais forte.*

L: Claro.

*J: Quais eram os elementos mais transformados no processo de adaptação da biblioteca para o Centro Cultural, e tiveram espaços totalmente novos que apareceram?*

L: Quase nenhum, porque o piso de baixo, que é o piso inferior, o nível 796, lá em baixo era o piso todo de apoio, apoio às atividades do edifício em si, porque no fundo seria a biblioteca. Então todos os laboratórios estavam lá em baixo. Gravação de som, reprografia, a parte de restauro de livros, central de cópias. Tudo que se precisava para as atividades aqui, laboratório fotográfico, de som, tudo isso que eu já falei, já estava previsto lá para baixo, inclusive com a área de escritório, a administração em baixo. Porque o escritório ia ser montado bem parecido com o escritório do Centro Empresarial de São Paulo, inclusive com o forro pré-moldado de concreto que a gente desenhou para lá.

A hora que veio essa mudança, foram adaptações mais singelas, por incrível que pareça, por exemplo, o catálogo central se transformaria na plataforma do mundo, contato com o mundo embora continuando como catálogo geral, para depois entrar na biblioteca. Quer dizer, o controle seria o mesmo controle da biblioteca, mas toda e qualquer pessoa, como sempre, acessando ali. Com um guarda volumes respeitável para deixar o que não fosse permitido e ali pressupunha-se que a pessoa tivesse contato com o mundo. De cara.

Aí vêm as confirmações, que a gente estava provavelmente no caminho mais correto, o entrepiso de serviços. Porque nós sabíamos dos computadores da IBM, mas já estavam pintando os primeiros individuais, os personal control etc. Então sabíamos que se teria uma reserva no entrepiso de serviço que seriam os caminhos principais de toda e qualquer instalação, desde as energias, hidráulicas, etc.

Começamos a estudar tudo de novo, o que poderia ser complementado, primeiro o auditório grande, para trezentos e não sei quantas pessoas, que daria um teatro. Um teatro seria importante, já tinha sanitários, já tinha áreas de apoios etc. Teve que se fazer transformações em camarins efetivos, etc. A caixa do palco foi o problema maior, tivemos que abrir mão de uma das passagens de ligação. Abrir mão não, restringir uma das ligações com a [Rua] Vergueiro. Era uma abertura geral como esta, mais para baixo que teve que se transformar em luz, porque a caixa do palco teve que passar no meio, então deu para transformar o auditório em teatro. E uma vantagem a gente tinha, isso que eu acho que é a questão da liberdade, as cabines de projeção e som para as três salas eram uma só, porque pressupunha-se, por ex., que a máquina de cinema, que era mais complicada, que ela andasse por um trilho, que deslizasse e virasse para a sala tal, a sala tal ou pra sala tal. Isso foi um »sonho de uma noite de verão«, porque é difícil...

*J: Os caminhos?*

L: Não, a máquina, o projetor, pendurado. Então, »por que não?« Ao invés de eu ter 3, ou então prejudicar uma sala para não ter projeção...

*J: Só não daria para usar as três salas ao mesmo tempo.*

L: Sim, mas não eram utilizadas, porque havia palestras, projetor de slides naquele tempo. A multimídia, a mídia... E as que precisavam de cinema com uma programação, com uma máquina só, ou duas, uma dando continuidade à outra, porque havia filmes, películas com 1. parte, 2. parte, pra não ter de rebobinar. E não fizeram, mas já estava pronto. Esse mesmo espírito foi ainda mais acreditado. Porque na hora que se transformou em teatro e cinema, porque aí o teatro também poderia ter projeções de cinema durante as peças etc. e continuar sendo usado como uma sala grande de cinema. Quer dizer a questão da flexibilidade, de uso múltiplo etc., então a primeira grande transformação.

A segunda grande transformação foi a questão biblioteca circulante. A biblioteca circulante, por conceito de projeto, deveria estar ligada à coleção geral, próxima, só que com o funcionamento diferente. E nessa ligação houve uma briga, briga não digo, discussões com o pessoal da biblioteca, porque [para eles] não precisava ficar próxima, os livros eram separados. Não, os livros são separados agora, mas no futuro, para nós. Por que não funcionar, por que não circular todos os livros exceto obras raras? Porque tem que estar próximo, porque eu pego daqui e passo para a pessoa que veio buscar. Essa parte a gente perdeu, porque foi transformado num anfiteatro, que também era importante para o Centro Cultural, esse teatro quase que de arena improvisado, mas era.

De tudo isso dentro desse processo, o grande lance é essa rua interna, que depois eu faço uma ligação dessa rua interna com a pracinha do Pompidou atrás. Só que no Pompidou é uma aproximação maior da cidade e aqui é uma criação de uma rua interna, no fundo é uma área de transição, onde tudo que aconteceria, deveria ser visto sem colocar placas, sem necessidade de identificação etc. Visualmente, quer dizer, eu passo e vejo o que está acontecendo no piso de baixo.

*J: E esse conceito da rua interna já era do projeto da biblioteca?*

L: Sim já era, só que o que ela estava encaminhando. Por exemplo, ela pega desde lá do fundo, a coleção Braille de um lado e a infantojuvenil do outro. E elas estavam juntas, porque, para possibilitar o contato maior, principalmente das crianças cegas e das outras crianças com visão comum, num patiozinho que tinha. Inclusive estava previsto no paisagismo flores de espécies aromáticas para que eles pudessem desfrutar isso e conviver em ateliers de arte a questão sensorial da escultura. Oficininhas de arte para elas se aproximarem e acabar com o tabu, quer dizer, de novo tentando que o espaço e a programação eliminasse o preconceito.

*J: Estes espaços estão em função até hoje?*

L: Não, agora tem um pedaço da Braille lá, mas tem a administração do Centro Cultural ali, que não era para ficar ali, era para ficar lá em baixo.

*J: Mas lá em baixo sem luz?*

L: Não, mas com uma parte natural é outra artificial divisão, porque é um escritório. Em vez de mandar o povo para baixo, vai quem administra para baixo. Por que não? Já que tem que ficar em baixo. [risos]. Porque esse edifício é público e a gente conseguiu. »A gente

conseguiu», não, o Martin [Grossmann] saiu dali e foi para lá. Por isso que eu o apoio brutalmente, já teve uma melhoria, melhoria brutal.

*J: Ah estava lá?*

L: Estava lá em cima, lá na exposição, a metade da exposição era administração, não dava! Foi nesse sentido, as transformações maiores foram basicamente a criação de um novo auditório ali em cima. E o restante, para ser sincero, foi só uma questão de mudança de programação, dando mais ênfase aqueles ateliers e à parte de música etc. do que propriamente alteração do edifício. Principalmente porque muitos dos espaços que seriam endossados pelo Centro Cultural não foram construídos até hoje. Não foram construídos na época da biblioteca e não foram implantados até agora.

## **Parte 2 (Início do segundo áudio)**

*J: Sempre achei o Centro Cultural de São Paulo super interessante, só que quando eu perguntava para outras pessoas, arquitetos, nunca ninguém falava muito. Por que o edifício ficou meio desconhecido no mundo profissional? Foi por causa da ditadura ou por muita polêmica entre os arquitetos?*

L: Não, olha não quero ser vaidoso [*eingebildet, eitel*] nada disso, eu acho que o Centro Cultural foi feito, colocando a vaidade de lado. E esse aprendizado se deve basicamente a dois fatores mais importantes: éramos jovens e não tínhamos conhecimento. Lógico, não dá para comparar com a nossa cabeça de hoje. Um, foi o próprio edifício da Mário de Andrade, que é um edifício do Jacques Pilon e foi inaugurado em 1942, e teve muita mão do Prestes Maia com aquela questão de modernização e embelezamento etc. Aquela entrada meio nazista não tem nada a ver com as outras obras do Jacques Pilon.

E isso não sei se chega perto de uma deficiência brutal, brasileira, que era a questão da cultura mesmo, que até hoje há ranços, a cultura ainda está na mãos da classe dominante o tempo inteiro, e é elitista, totalmente elitista. Quer ver? Haja visto as exposições que só abrem para determinados grupinhos. A sala São Paulo que é uma coisa pública, que fecha domingo a tarde porque ninguém entra e quando acontecem as coisas são sempre para os mesmos convidados. Temos aqui um ranço elitista ferrado. É lógico que tem uma contrapartida, que a arquitetura ajuda isso.



*J: A Filarmônica em Berlim também não fica aberta ao público o tempo inteiro, não se pode entrar na sala assim.*

Na Mário de Andrade, víamos por estatísticas nossas, estudadas junto com a comissão, chegava nas férias, caía a demanda de leitura brutalmente porque as pessoas. 95% eram pessoas que não conseguiam comprar seus livros para fazer o trabalho de escola.

Ai tem um período ferrado que era o tal da Ditadura, vem aí os Estados Unidos em cima da gente, quer dizer, deixamos que viesse mais uma vez em cima, e eles fizeram um acordo conosco que se chamava MECUSAID, o »MEC« era o Ministério de Educação e Cultura e a pretenciosa »USAID« então ficava MECUSAID. Onde o grande lance da escola seria preparar o pessoal para indústria e principalmente em nível técnico. Então o que aconteceu com o nosso ensino: o francês desapareceu, o latim sumiu, a filosofia sumiu e só um pouco de História do Brasil e a geral também, quer dizer, bem o esqueminha americano do egocentrismo, porque o Brasil só iria para frente via indústria, quer dizer a agricultura que foi bem na época que os conhecedores de cafeicultores perderam cada vez mais prestígio não pela agricultura, mas quanta gente trabalha na agricultura, os colonos como chamamos, o operários da agricultura que precisavam de pequenos fazendeiros etc., agricultores de apoio que então foram negados, porque a indústria era o mais importante.

E aí começa a virar e junto com a indústria vem a questão do álcool, porque o álcool é o mais importante então tudo é cana e resto.

Então olhando este edifício e olhando essas pessoas a gente começou, não digo a se sentir mal, mas começamos a sentir uma tremenda de uma responsabilidade. Porque se essas pessoas não conseguissem chegar na cultura, mesmo que fosse distraidamente, nós não teríamos contribuído com nada. Portanto: quebrar bloqueios. Quando surgiu a ideia da rua, a promenade, foi algo assim que nesta rua poderia acontecer de tudo, inclusive cultura, ou pelo menos uma aproximação com a cultura.

Quer dizer, como reprojeto de referência grande no lado negativo foi a Mário de Andrade, lógico um projeto contextualizado competente - tirando os nazismos do Prestes Maia da época, mas que não condizia mais com o mundo atual dos anos 70 - e não digo que seja isso, toda a questão de você tentar olhar o mundo que acontecia desde Carnary Street, Woodstock. Não dá para se querer fazer coisinhas comportadinhas para sair na revista! Não é esse o padrão, existe um padrão até hoje, inclusive existe um neomodernismo mesmo e vários projetos atuais de vidrinhos, coisinhas quadradinhas e tal. E acho que isso mexeu com a cabeça de arquitetos. A hora que se define o metal, não pela tecnologia do metal, porque nós sabíamos da tecnologia, do empenho do George Pompidou em rerepresentar a França à Europa como ponta de lança da tecnologia, tanto é que a estrutura, uma parte, foi feita por

uma firma alemã competentíssima (não lembro o nome). E aqui, o que nós queríamos era só garantir que o metal nos desse a curva correta, porque a curva para nós significaria o aconchego, a coisa confortável. O que pra muitos modernistas e babaquice isso, eles não estão nem aí. Porque nós tivemos essa experiência sendo »burguesinhos« com formação em ótimos colégios etc., que o pessoal não tinha e nem tinha vontade de ter.

### **Parte 3 (Início do terceiro áudio)**

*J: Quais foram suas referências na época do desenvolvimento do projeto? No projeto da biblioteca? Na transformação num centro cultural?*

L: Contribuiu para ser o primeiro e o segundo lugar, o primeiro foi a Mário de Andrade e o segundo foi o terreno, uma coisa completamente depauperada. E a questão do terreno vem um certo olhar glamoroso por São Paulo, porque eu lembro que a gente sempre comentava que o fato de ir para o aeroporto e voltar era muito satisfatório, porque era uma parte que sempre foi bem cuidada aqui, talvez pela própria aproximação do aeroporto. Se bem que em Londres, o Heathrow, parece, você anda por uma construção radical, 23 de Maio, até Congonhas, e cidades importantes do mundo, muitas vezes os caminhos revelam outras coisas, tipo perto de Londres, não chega a ser favela como a nossa, mas há habitações sem cuidados não sei se ainda está assim.

Então é um encantamento ver os taludes, as plantas, as árvores, as plantas florescendo, de repente passava pelo parque do Ibirapuera, um ambiente favorável e nós estávamos na 23 de Maio, depauperados. Por que não tentar resgatar estes taludes? Porque é a paisagem que está aí, não tem grande invenção nem nada, é uma reconstrução porque já esta depauperada, e a questão da não verticalização que não se queria, e a questão do programa caber, e por que não acomodar a biblioteca neste buraco? Porque já facilita a questão da insolação, a questão do som, etc. o LLLL »Lautstärke, Licht, Luft, Layout«.

O problema da luz, então a questão do LLLL volta de novo, e vamos acabar de escapar até onde a gente precisa e recompor o talude que já não tem talude mais. Estes foram os grande itens ou aspectos que nos favoreceram a criar este edifício, quer dizer recompondo, reconstruindo, reabrigando e seja o que Deus quiser!

»Está legal a gente quer liberdade o tempo inteiro: chega de grelha 10 por 10 não é isso mais«. Dentro deste percurso temos que trabalhar com os filtros, daí antes de chegarem os filtros a gente já preservou as árvores pela coragem delas, sobraram só as árvores, então não tem como desprezar, »Ah tá legal, mas tem goiabeira! E dai, qual é a diferença da

tipuana para a goiabeira? Eu prefiro até a goiabeira porque dá goiaba, a tipuana é bonita mas...”, sabe essas questões de quebrar o preconceito?

E não adianta Jens, eu acho que se o preconceito não for quebrado antes na gente mesmo, isso se revela na profissão. Você pode ter um discurso belíssimo e na hora que você for fazer, faz uma entradinha só, um percurso único para entrada e saída e, tchau, e vai embora.

A questão do olhar, do percurso, das emoções, vira só uma coisa. Sim, porque é muito mais importante que o aspecto estético, o esteticista fornicado, e o racional, etc., do que a vivência.

Deu lembro das discussões da estrutura: »Está legal, a gente não pode criar o caos, então vamos ter a liberdade que se o módulo é 1,25 por causa inclusive da fórmica este 1,25 não vai se repetir sempre, e a primeira, os pilares, as vigas, só que nós queremos que se encontrem a maior com a menor no mesmo espaço, porque o forro vai reproduzir uma superfície«. Não é como está hoje, uma sequência de linhas indecisas, não é isso, são estes prismas triangulares compostos, porque eles são apoiados nas curvas das vigas, eles vão reproduzir superfícies curvas que vão abrigar e vão falar »cheguem mais«, sem ângulos retos, arestas, etc.

*J: É uma pena que nunca foi colocado.*

L: Não, não foi. Foi retirado, uma parte mas foi feito em suedine, stretch, aquela lona que é inflamável e o tecido seria de fibra de vidro, uma trama de fibra de vidro. Então não foi instalado, e é uma pena, e a gente tenta contar para todo mundo, porque não é o que se vê. O que foi idealizado não está aí ainda.

*J: A noite fica bonito com as luzes também, não é ?*

L: Mas o teu olho, você já pensou se essa luz fosse toda de fuso e formada na superfície? Então, a vontade foi essa.

Foram estes aspectos que eu acho que a gente não faz parte, mas já fiquei feliz também, porque no mês passado veio pela primeira vez o Joseph Montanero, de Barcelona, que é um crítico, legal. Veio pela primeira vez aqui e parece que ele gostou de ver algo que. A brincadeira com a luz, como é que a luz chega nos pilares centrais, etc.

E sempre pensando o que o pós-moderno deixou claro, na questão do percurso do usuário, no percurso de quem está perto.

*J: Você considera o edifício pós-moderno?*

L: Eu não gosto muito do pós-moderno, porque eu nem sei o que é o pós-moderno, até hoje.  
[risos]

Ninguém sabe. Então quando eu vejo o pós-moderno como uma volta aos classicismos, eu não acho que seja pós-moderno. Eu acho que aqui é muito mais, não sei se está mais perto do nosso próprio brutalismo.

*J: Eu também tive essa ideia, talvez este prédio poderia ser o primeiro prédio pós-moderno. Mas totalmente diferente do Charles Moore de New York, nada a ver.*

L: Pode até ser. O pós-moderno para mim tem um ranço, que é o apelo propagandístico. Eles têm uma coisa emblemática em vestir a camisa da empresa. Como se arquitetura pudesse tirar a roupa hoje e trocar amanhã. E aqui tivemos, muito pelo contrário, não teve detenção tecnológica, usar o que fosse. A gente teve aqui um engenheiro que trabalhava conosco o Leopoldo Ávila, que esses cachilhos aqui, aquela peça lá é o hidraulicozinho, o macaquinho do porta-malas do Fiat 147, então são coisas, e o tal do negócio do »por que não?«. Ninguém fabrica isso a não ser os concursos homéricos, vamos fazer. O mobiliário, não dá para pagar os royalties. Eles vão pagar, colocar metade da instalação, vamos desenhar isso com perfiladinho de instalação elétrica quatro por quatro, de tubinho. E sem medo. A hora que eu acho... Bom, não vou falar isso aqui, »estou andando para crítica«. Não, não é que eu estou »andando para crítica«, eu não estou acima dela, mas ela não vai me impedir de fazer o que eu acho. Depois a gente vai ver o que da, depois que critiquem que se defenda, mas não tomar vigência como padrão da tua vida. Não foi, isso nunca passou pela nossa cabeça, mesmo. E tanto é que, se você quer saber, não faz a mínima diferença, que falem ou não falem. Porque eu acho quem me dá um conforto legal é isso daqui, o que está acontecendo.

*J: Acho que vocês estão fazendo muito bem. E um espaço muito diferente que eu vi, e único.*

L: Isso me agrada bastante.

*J: Só uma última pergunta. Eu sempre gostei desse jardim vertical, qual foi a ideia da fachada?*

L: Dela desaparecer no verde.

*J: Por causa do vale?*

L: Por causa do aeroporto, dos talões desde lá do aeroporto e de repente esta caída volta a continuar a paisagem da 23 de Maio. Inclusive a gente chegou a estudar uma tecnologia, pode se dizer, de paisagismo de plantio, que as sementes vinham destacadas na terra fertilizada, então se deixava. E uma trama do saco para que os brotos passassem pela trama e com isso quando elas comessem a crescer, a raiz já seguraria as próprias plantas, do que plantar e a chuva tira, o vento tira etc. Não foi feito, não foi implantado, não por isso que esta planejado.

*Jens: Teve um paisagista envolvido nesse processo?*

Teve um paisagista Koiti Mori.

*J: Ele ainda tem escritório?*

L: Não sei. Ele é casado com a Clara Kaiser, de ascendência alemã. Só que, entre nós, não nos agradou o projeto.

Não justamente por isso, porque ele criava baixas, jardinzinhos, e nós queríamos muito mais uma coisa inglesa, do que algo assim.

*J: Mas então quem fez? Não teve depois essa parte da fachada?*

L: Não. Depois foi o próprio pessoal do Centro Cultural e eu lembro que eu dei a dica da Thunbergia (*Thunbergia grandiflora*), que é essa da florzinha azul, para ver se ela conseguiria substituir os sacos, porque ela é poderosa ela vai e invasora. E o nome científico eu não sei.

*J: Muito obrigado!*



**Entrevista 19.3.2010**

**Arquiteto Prof. Dr. Luiz Bendito de Castro Telles**

**Local: Mercado de Pinheiros**

**Luiz Telles:** O mercado era uma construção dos anos 30/40, que era uma construção, para variar, mais pro tipo clássica. Bem o esquemão mesmo, essa grande abertura, o galpãozão. Como se fez muito aqui, se misturava tudo. Tudo vira eclético nessa terra.

**Jens Brinkmann:** *O novo mercado é de que ano?*

L: Este Mercado é de 1969, o projeto.

A questão seria a seguinte: A prefeitura não tinha um terreno favorável, começa daí. E o que sobrou desse terreno era isso daqui com a cooperativa agrícola de Cotia, que era uma empresa que hoje até já desativaram, mas ela dominava toda a questão do hortifrutigranjeiro daqui. E o mercado, fala baixo, até hoje é uma máfia. Eles são donos de tudo, eles que comandam, os donos de boxes etc.

Então o que a gente queria. Com uma área pequena não daria, nem que quisesse, fazer um mercado nos moldes convencionais. Ai numa pesquisa, a gente chegou em dois ou três mercados do México, que eu esqueci o nome, que eles já estavam trabalhando. Eu tenho estes dados, mas eu tenho que procurar. E eles já estavam trabalhando na ideia da ligação, da aproximação quase que com o supermercado. Então o uso de carrinhos de suporte, fornecidos pelo próprio mercado, porque até então as pessoas traziam sacolas próprias ou carrinhos próprios para carregar as coisas. Então esse mercado foi discutido, foi um banho assim, um banho no sentido de muita calma e mostrar que podia funcionar, com um pessoal acostumado com grandes áreas. E as grandes áreas são motivos para bagunça, para má organização. Você pode olhar, do nosso nível para cima, que tem uma porrada de coisas adaptadas, depósitos superiores, um escracho geral. Por isso que é tudo fechado com tapume porque lá dentro é um muquifo total.

*J: Lá em cima, você está falando?*

L: Aqui em cima de nós, você está vendo esses tapumes, carnes não sei o que? Atrás disso aqui é o depósito. Depois a gente sai dando uma volta.

Então a gente mostrou, quer dizer, começou a fazer a cabeça dos caras, com um maior empenho, de que se eles reduzissem a compra de estoque diariamente, eles poderiam fazer uma coisa muito mais dinâmica e, principalmente, não só com relação à qualidade. Qualidade não dos cereais, dos grãos etc, mas a qualidade das carnes, dos peixes, das verduras e frutas. Que eles conseguiriam um fluxo muito maior e um atendimento mais ágil. Quer dizer mesmo que os produtos viessem por veículos menores e não caminhões pesados, mas essa agilidade poderia ser. E até que chegou num momento que não teve mais saída. Eles tiveram que aceitar mesmo.

E aí encontramos um outro problema muito difícil, que era o nível do lençol freático, que não dava para afundar mais nada. Então, daí vem todo um estudo da questão do sistema viário para cá, onde a gente preferiu, quer dizer teve que optar, para que os caminhões subissem e os automóveis descessem, para facilitar. Quer dizer, uma rampa menor dos caminhões. Inverter o processo. E aí criamos uma outra carga que era ali, naquela parede, onde os caminhões chegavam, o dispositivo das docas eram com um dispositivo hidráulico para poder atualizar, de uma placa atualizar a altura correspondente ao caminhão etc. Quando fosse um caminhão desciam os produtos e aí, havia de ser a distribuição dos mais pesados em cima e dos mais leves, em baixo. A não ser sacaria, que não tinha como ficar aqui em cima, mas as carnes eram mais complicadas do que as verduras.

E este sistema de circulação interna foi todo baseado, então, nos carrinhos, onde a gente chegou à conclusão de que o meio piso seria o favorável, porque daria para conciliar o lençol freático com o subsolo, e o piso superior com o acesso para as rampas. E esses carrinhos teriam logo ali uma espera de carrinhos, quer dizer, um estacionamento de carrinhos, por isso foram feitas essas duas rampas para circulação que ficaria os carrinhos. Dentro da legislação vigente, que não é mais a atual, as rampas são mais inclinadas. Essas chegam até 11%, hoje você põe até 8.3 %, no máximo.

E aí começamos a vislumbrar os percursos. Como que as pessoas poderiam passar e o que nos afastava mais num local desses? É não ter a visibilidade do conjunto. Então eu tenho que virar uma esquina para dar de cara com o tomate. Então o que a gente fez. Vamos priorizar essa subida, essa entrada pelo meio piso superior. As pessoas entram e a gente vai criar um percurso de lúdico, inclusive, onde as circulações tem hora que é mais larga de um lado é mais estreitas e troca com esta passagem no meio, para que quando as pessoas chegam aqui elas consigam ver todas as cores das frutas e localizar geograficamente tudo o conjunto. Aqui da para ver, você tem o balanço de um lado e a localização na coluna do outro. Aqui da para ver direitinho, você tem a circulação aqui trocando as [brincadeiras].



Ai foi uma discussão maluca, mas isso daqui vai funcionar, não vai funcionar e porque não funcionaria. Então foi um projeto de demonstração o tempo inteiro. Ai vem a questão da estrutura e da cobertura. O que a gente queria que com esta área exígua, que tivesse o mínimo possível de linhas de pilares. Por isso que a gente chegou a conclusão dos dois pilares com esse anel, que ele funciona tanto à compressão quanto à tração. Ele que vai fazer a ligação. A tendência é levantar, dependendo do vento e tudo daqui, essa parte abaixa e as duas levantam. E ele vai trazer tudo isso para baixo e ainda reforçado pelas duas curvas.

*J: Quem é o calculista?*

L: O calculista chama Siguer Mitsutani.

*J: Foi ele quem trabalhou com o Paulo também, não?*

L: Trabalhou no Paulistano. Calculou do ginásio do Clube Paulistano. É de 1960.

*J: Foi ele quem calculou o Centro Cultural também?*

L: Não. Lá foi a Maubertec, é o nome da empresa. O cara chama-se Maurício. Não lembro, mas o sobrenome dele é alemão. Mitsutani, o escritório dele chamava »Conscal Consultas e Cálculos«. Não deve existir mais.

*J: A estrutura é fantástica.*

L: E ai foi esta brincadeira com as mísulas, no fundo são os suportes dos consoles para poder segurar o balanço. Todas essas placas decem do finalzinho da estrutura, que são umas vigas bem delgadas. Eles foram feitos pré-fabricados em loco aqui, moldados no chão, para depois levantar para prender as placas. O que a gente queria nesse estudo é tirar toda a questão. Tirar partido de toda a ventilação cruzada. Por isso que não queríamos jamais que as paredes subissem nem que tivessem coisa no cocurutu, para poder fazer sempre esta ventilação direta. Não é leste-oeste total mais é bem mais leste-oeste porque o norte está para lá. É aproveitar os ventos inclusive de sudeste para poder atravessar tudo aquilo.

E ai vem a questão da cobertura, que a gente queria uma área iluminada dosada. Agora pela parrudice da estrutura a brincadeira foi virar meio a coisa gótica, onde o entremeio das vigas ser o elemento de iluminação que já dosaria pela insolação pela própria altura. Quer dizer você não tem dia, só quando bate o sol a pino. E foi tudo feito com fibra de vidro. Aquela lá é original. Tudo moldada de acordo com. Encima da estrutura dos moldes feito para poder tirar a forma.

Agora só um contra tempo aí. No ano passado, ou uns dois anos, fizeram uma bobagem geral substituindo a cobertura. Fizeram esta merda em cima com policarbonato alveolar. Entra água de todo canto e jeito e a brincadeira nossa sabendo do país em que se vive, a gente colocou em baixo tem um detalhe que você teria sempre um acrílico, possibilitando ventilação, leitoso. Aquele leitoso, porque a gente sabia que ia sujar a cobertura e ninguém iria limpar. Então pelo menos haveria um decréscimo do nível de iluminação interno, porém ninguém iria ver sujeira. Não fizeram. Tanto é que se você olhar, cada viga dessa tem uma saída de instalação elétrica, porque as lâmpadas seriam distribuídas acima do acrílico fazendo de noite uma iluminação artificial perto a luz natural.

*J: Isso nunca foi realizado?*

L: A gente é do país de não realizações.

*J: Você tem um pouco azar, sempre!?*

L: Mais tudo mundo tem azar. Acho que só não tem azar quem trabalha na vigência nos vidros cor de rosa, a chamada alta tecnologia discutida da imagem. Quando você não trabalha na imagem, se fode. Lógico. É normal isso também.

Eu fico feliz porque a área, essa aqui, da uns 4 mil metros quadrados de área construída por aí. O Mercado de Pinheiros antigo devia ter quase 10 mil metros quadrados e era enorme.

A gente teve que condensar. Esse é um projeto condensado, porque em camisas de força. A gente trabalhou o tempo inteiro todo em camisa de força. E eu lembro que a brincadeira nossa era a questão da sinemática.

Então a tentativa foi sair disso. Agora o mais bonito que se propunha, a gente sempre vai mais longe, tem que ir. A gente pretendia derrubar grande parte dos galpões aqui, da cooperativa, que tinha. Além da cooperativa tinha um monte de botecos. Não sei se ainda tem e era bem decadente. Porque o grande lance tendo a história desse passado de ver a ganância e a máfia estruturada dos donos dos boxes, porque a gente queria abrir uma tremenda praça aí para ter feira livre. Onde a feira livre controlaria os preços daqui de dentro. Este daqui é o mercado mais caro da cidade. São as melhores coisas, mas não era essa a ideia. É um mercado distrital. É do povo isso daqui.

A arquitetura entrou lá no Mercado Municipal fez uma requalificação e o preço também foi lá para cima. Por isso que tem que ter uma possibilidade uma chance de opção, a hora que não tem. Eu acho que deram risada na cara da gente. Nossa ideia era legal porque daria a visibilidade do mercado que não era um aparato, era só um objeto sem grandes pretensões,

encontrando placidamente com a cidade e esta praça serviria não só para feira, mas para todos os encontros para música pra todos.

*J: Então essa parte de fora é uma arquibancada para as pessoas sentarem?*

L: Não, ainda não. O que que acontece. Toda a parte de baixo de cereais, os depósitos ficariam quase que a baixo da calçada, no limite. E esta plataforma seria um mercado de flores com uma estrutura leve, efêmera que ainda ia ser. E estas placas foram estudadas para dar ventilação para esses depósitos. Porque elas são todas liberadas, elas são todas abertas.

Eu lembro que um dia eu estava desenhando essas placas. Tudo isso daqui era desenhado no lápis para ver a forma. Então quer dizer, como que você faz o desenho? Eu lembro que eu estava delirando nessas placas, porque os degraus eram escavados na borda da placa, aí chega o Eurico. Em alguns momentos os degraus aparecem, para você enfiar o pé na altura da viga da placa. E a ventilação por baixo, com tela, seria a ventilação permanente dos depósitos. Eles tamparam tudo, fecharam tudo. Então a nossa cabeça é o seguinte, você tem essa elipse que no fundo é um retângulo com os cantos arredondados. Você descia pelas flores, os carrinhos estavam quase que no meio das flores e você chegava numa praça. Quer dizer, na ida e na volta você teria esse diálogo, que não foi feito. Ah! O carrinho tá aqui, oh, com controle e aqui seria as placas das flores, chegando buscando o terreno de novo. »Sonhos de uma noite de verão.«

*J: Muito bonito. O que que o Eurico falou?*

L: Ah, o Eurico chegou e desenhou um ratinho na placa do meio. Ficei muito puto no começo, porque eu tinha um pé desenhando, estou pisando aqui com a placa, daí ele vem faz sacanagem, como se o ratinho também fosse entrando assim, depois eu falei: »Esta legal, cabe rato também. Da para ser rato.« (Luiz ri)

*J: Esse artigo também tem no CD, não?*

L: Tem.

*J: Muito bom.*

L: Aqui olha uma fotografia do que a gente queria. E aqui seria esta praça, que viria até aqui na frente, então tudo isso seria uma parte agradável, para nossa cabeça, uma parte agradável da cidade.

*J: Agora está realizada a praça, pelo menos.*

L: O legal é que o Tito Lívio Frascino que ganhou o concurso, ele estava entre o Eurico e eu. Eu me formei em 1966, ele em 1965 e o Eurico em 1963. E é legal que aí ele me chamou para recuperar, para ver o que seria possível integrar com o mercado, super respeitoso. Foi muito legal.

A questão do piso, eu falei: Não meu, o piso que vier aí compatível, entra. A gente quer é ligar. Esse aqui é um granelite novo. Mas o piso era interinho de borracha. Borracha vermelha, da Plurigoma, sabe aquela borracha que tem umas bolinhas anti-derrapantes. Era a única que existia na época, era o único desenho da Plurigoma. Então dava uma cor aí.

Olha Jens, eu trouxe o material gráfico que você queria conhecer. Aí já inventei que você queria saber do projeto.

*J: Muito obrigado. Sim, claro, queria conhecer o projeto do mercado em relação à sua obra completa. Essa estrutura do mercado já leva para a ideia da estrutura do Centro Cultural. Também o conceito da rua interna.*

L: Lógico. E aparece isso também de uma outra forma num concurso do edifício da Petrobrás que a gente participou, não ganhamos nada no Rio de Janeiro, também em 1969. Que é a mesma estrutura, quer dizer. O grande lance da estrutura que a gente queria, era que ela não terminasse no nada, no vaziozão. Se ela faz a curva ela te dá uma outra sensação. Só que da Petrobrás essa curva é feita com linhas retas, porque o contorno é retangular mesmo, só que é raiado.

*J: No Centro Cultural não tem também uma curva?*

L: Tem. Tem a curva do terreno que foi incorporado. Só tem um eixo retilíneo os outros eixos são curvilíneos, lá.

*J: No Centro Cultural a curva termina nos pátios, não é? É outra forma de tratar os fins.*

L: Sim. De interligar inclusive com a cidade, dar mais transparência mesmo.

*J: A relação da curva do terreno, eu não acho tão visível no Centro Cultural?*

L: Não, não é, porque os raios são muito grandes. Então você perde, de certa forma, a noção da Rua Vergueiro, lá dentro.

Então essa questão do raiado aqui, quando chegou na Petrobrás acontecia a mesma coisa só que ele saía do mesmo ponto aqui e esse ponto ia buscar as outras retas. Aí depois ele retoma e vai embora. É engraçado, depois que passa, que você vai perceber alguma

conexão, porque na hora é aquilo que se acha. Mas eu acho mesmo que faltava mais teoria para a gente.

*J: No projeto do Centro Cultural?*

L: Não na formação do arquiteto da época.

*J: Na teoria de conhecer outros projetos pelo mundo?*

L: A gente conhecia, não tantos, mas os mais famosos. Mas não era com o olhar crítico. Era de algo já concluído, acabado e não no processo do pensar. Isso que eu acho que mudou bastante, ainda bem. Nesse sentido, mudou legal.

E melhor para a gente ainda, porque a gente sabia, quer dizer, presumia que sabia fazer. Fazia muito e de repente começa a repensar sobre o que se fez, inclusive.

*J: É o contrário, às vezes quem pensa muito não faz nada também?*

L: Eu vejo pelos alunos que não é nem pela condição do mercado ou da realidade. É uma condição muito mais do medo, porque para você desenhar você tem que se lançar. E tem que se permitir errar. A hora em que você tem que acertar na mosca, porque arquiteto é gênio, então eu prefiro esconder as minhas mãos, não fazer absolutamente nada, do que me comprometer. É uma pena. Eu vejo lá a dificuldade de muitos alunos. E tem também. Nada é de graça, nada é sozinho. Há professores que tem uma deturpação teórica, retórica e erudita. A questão da erudição. Não é nem erudita, porque o erudito correto, ele sabe passar convenientemente, dialogar com o mundo. Então eles criam esse núcleo para auto-defesa e ao mesmo tempo criam filhotes para defesa dos alunos, que não tiveram coragem ainda, ou levaram uma porrada imbecil de um professor de projeto.

*J: Então quais são os elementos que você acha que poderiam ser inspirações para o projeto do Centro Cultural aqui? O espaço mesmo?*

L: Vários, os vãos, os espaços. Acho que desde o lance, se você pegar aqui, é um espaço que ele tem característica de espaço único, com especificidades. E essas especificidades são mínimas. Por exemplo, a hora que se inverte a circulação mais larga de um lado mais larga do outro já deixou a ser. E esse espaço único ainda tem uma brincadeira que eu acho fundamental que para mim não dá para desprezar em nenhum projeto, nem que seja numa caixa preta de teatro, que é a incidência da luz natural. Quer dizer, você pode controlar ou não, mas se você não brinca com a luz. Porque a luz, a hora que a gente pensa na questão da

paisagem, as paisagens mudam também pela luz. Você vê uma paisagem diurna ou noturna, se vê uma paisagem com gente ou sem gente, são duas paisagens.

*J: E a estrutura? E esse ritmo também aparece lá, não é?*

L: Aparece. E aqui no fundo você faz as traduções, o ritmo aqui é mais explícito, porque ele se traduz diretamente pela. A variação está na curva. Lá não. A gente teve que buscar um outro recurso e variar vãos e distribuição dos pilares. Então é lógico que lá, depois de dez anos, a gente conseguiu um outro recurso que no fundo seria uma libertação mesmo.

A hora que eu posso colocar e tem um vão mínimo entre pilares de 6,25 mas chega até 37,5. A gente vai brincar com tudo isso. Aqui não, é o mesmo vão, já tinha 6,90. E, de repente, essa brincadeira, mesmo que seja mínima, mas é a curva que a pessoa que está olhando começa a ler. Um pilar que está em elevação, de repente começa dar uma perspectiva em volta. Nada de novidade, isso já existe no mundo inteiro. Mas o legal é tentar descobrir o teu próprio espaço naquele momento. No fundo, Jens, é de se respeitar e sacar que a gente tem coisas boas, e tem fraquezas e tem tudo junto.

*J: Claro. Agora eu li tudo achei muito interessante.*

L: Meio cansativo.

*J: Só no começo. [risos] Não é cansativo, mas dá para ver que você tentou criar relações com outros prédios, mas que foram recentes. Daí, às vezes, eu achou que não dá para comparar.*

L: Sim, a única referência da época era o Beaubourg, que é uma referência fortíssima.

*J: Claro. Mas o Getty Center, por exemplo, acho que não tem nada a ver. Também nunca gostei muito.*

L: Eu também não. Mas para mim o Getty Center foi assim maluco, no sentido da saída do centro da cidade, ir para periferia, ir pro terreno fora.

*J: Mas assim meio violenta a paisagem, acho que vocês encontraram uma maneira melhor de tratar com a paisagem, mais sensível.*

L: E teve uma intervenção legal da comunidade, porque se não ia ser pior.

*J: O que eu achei muito interessante foi essa parte da cultura e da arte da época, e também a relação da ditadura militar e a situação política.*

L: Mas era fundamental. Isso eu falo porque o trabalho é feito pelos mais novos para mostrar, para dar uma noção de um contexto que ninguém é o que é por si só. E essa parte toda dessa ditadura mexeu muito com a gente. Por que a gente era ainda modernista mesmo. Nossa formação, ainda mais num país de periferia que era para. A gente estudava e fazia o possível para fazer o outro feliz. Como se a gente soubesse que pudesse controlar tudo pelo desenho.

A hora que vem uma força contrária e começa a bloquear aquilo que você acredita que é o essencial para criação, você começa a ficar doente.

*J: Eu senti que este projeto, para vocês, também foi uma forma de libertação, de pensar no melhor?*

L: Isso. Foi um puta teste, se aqui há chance. Por outro lado, temos que fazer igual o mineiro: trabalhar quieto sem estardalhaço nenhum, porque se não eles vão encher o saco da gente.

*J: Também já foi uma surpresa, que a política na época teve a ideia de fazer este projeto, não foi?*

L: Mas aí vem o lance político: »Do eu sou bonzinho«. Na cabeça deles, eles não leram o espaço, eles não conseguiram sacar o que o espaço propõe. Eles não conseguiram! Sorte, eles fizeram. Acabaram com o teatro, com a música, acabaram com o cinema, porque era uma coisa mais direcionada e mais evidente. Os espaços são mais abstratos. Foi a nossa sorte!

Chico Buarque demorou a ser entendido por eles. Porque ele falava tanta coisa, tanta coisa e eles não sacavam as coisas dele. Ai depois, a hora que sacaram ele foi embora. Às vezes nem sacavam, delatavam. Ele falou assim: »Essa música não está dizendo isso não. Ela quer dizendo isso, isso, é diretamente para vocês.« Porque o Chico fez uma música »Apesar de Você«. E o »você« era o regime. Então »Apesar de você, amanhã há de ser outro dia«, você não vai controlar. E aí quando eles souberam disso, bloquearam a música, óbvio. Foi uma época bem louca.

*J: Seu trabalho é um documento muito importante. Foi muito bom que você fez para guardar esse conhecimento também como documento da época.*

L: Mas você sabe que eu ia fazer outro assunto. Eu ia fazer mediação de interesse social, porque eu tinha tido menos experiência até então. Ai tinha uma disciplina no mestrado que

era processo de projeto. Então eu trouxe esse. Ai o meu orientador falou »Meu, eu ia mudar já, porque um já morreu. Se você vai morrer ninguém vai contar.« Ai falei »Putá, talvez seja esse.« Foi legal ter feito.

*J: No momento eu estou na fase de analisar as informações. Tenho o foco de analisar este prédio em relação à cidade. Econtrei o Antônio Cláudio Fonseca.*

L: Ele me falou.

*J: E ele me indicou os livros que tem a ver com a Avenida 23 de Maio e o corredor Sudoeste?*

L: É quase Sudoeste, mas no fundo ela pega Norte-Sul. Com uma inflecção e desvia pro Sudoeste.

*J: E também a conversa com Martin Grossmann, o diretor de hoje.*

L: Ele é muito legal.

*J: Ele me recomendou um livro: »Culturas Híbridas«. Você conhece?*

L: Conheço. O Canclini é bárbaro, porque ele é um cara legal. Mas só tem que dar um desconto, porque ele tem um engajamento meio exarcebado demais, engajamento político. Mas é legal tirar, porque o cara saca, porque ele defende primeiro a diversidade geral, depois ele coloca a função social da arte de uma maneira explícita. Então isso é legal.

*J: Ele trata essa questão do Modernismo?*

L: E do Pós-moderno.

*J: E da Modernidade. Ele faz essa diferença e encaixa até o pós-modernismo da época, globalização e ele leva essa questão até hoje.*

L: O modernizador foi a grande enganação calcada. Você não faz moderninho, você não faz enfeite, você faz conscientemente. Foi o que aconteceu no Prestes Meyer, inclusive acabou com todos nossos rios, com a retificação, com a base de sumir com eles, inclusive o Itororó lá da 23 de Maio.



*J: Mas é interessante para entender melhor a cultura de São Paulo, porque acho que o Centro Cultural é bem um produto de São Paulo. Isso é uma das conclusões do meu trabalho.*

L: Mas tinha uma coisa lá, Jens. A gente estava numa fase brutal de desmistificação. Então um prédio não tem que ter imagem. Ele pode ser o que ele for, de convento à prisão. Aliás, ficou muito parecido os dois, vou mudar até, de bordel à prisão.[risos] Mas ele tem que conversar antes com o lugar que ele está. A hora que ele conversa, ele pode ser um bordel um determinado tempo, ele está lá, ele está na paisagem urbana. Ele está informando as pessoas, dialogando.

*J: Essa é a grande qualidade do prédio, ele conseguiu se adaptar, acho, nos tempos. Um exemplo, o SESC Pompeia. Ele é legal, mas é muito mais definido. É isso que eles estão fazendo agora. Quero também mostrar essa continuidade até hoje, no meu trabalho, e analisá-lo como lugar de cultura mesmo e ver o uso e o programa. Nesse sentido o projeto do Centro Cultural é pos-moderno.*

L: Eu acho que o mais legal para mim, a cultura só começa a se despontar pelo encontro e os espaços que favorecem o encontro, eles são, mesmo que lá no fundo, eminentemente culturais. Eles têm uma semente do cultural, que era a ágora antiga mesmo, a ágora grega, quer dizer, o mercado.

*J: O Mercado. (Risos)*

L: Esse é o mercadinho. (Risos)

*J: Que área que tem o Mercado?*

L: Uns 20 mil metros. Deve ser uns 15 mil, porque ele é um quarteirão grande ali, agora com mesaninos etc, deve ter chegado a 20 mil.

*J: Vou precisar de alguns livros que você pode me recomendar, Luís Milanesi?*

L: Luís Milanesi é legal, mas você já leu o Jean Baudrillard?

*J: Não.*

L: Então, uma coisa que eu acho que deve contemplar o seu trabalho Jens, principalmente você dentro da Europa, parece que tem que sair da Europa nesse sentido. É a cidade contemporânea, no sentido do comportamento humano na cidade contemporânea. Vocês na Europa são melhores, muito melhores ouvidos do que o resto do mundo. A cultura de vocês, porque é calcada em simplicidade que também foi ajudada pelas guerras. Vocês não

têm frescuras do mundo imagético, quer dizer, tem mas num nível muito menor. E a hora que você fala em cultura, eu tenho percebido cada vez mais que o grande diálogo a ser estabelecido é o diálogo relativo à sinceridade. Você está procurando alguma coisa, por quê? Como é, ou te contaram que você tem que comprar em suaves prestações mensais, uma coisa que você não precisa. E este cara, ele começa a olhar o mundo, essa é uma ideia dos anos setenta, 1976, 1977, e começa a sacar.

*J: Você já conheceu ele na época do Centro Cultural?*

L: Não, conheci depois, faz uns 3 ou 4 anos que eu cheguei perto desse cara, e ele me contou tanta coisa de mim mesmo naquela época, que se eu soubesse provavelmente eu seria uma outra pessoa, muito mais ligada.

*J: Legal.*

L: E isso é uma coisa que, no fundo, se você fizer uma correspondência até com coisas que o Koolhaas fala do »Delirious New York«, a cidade genérica etc. Ele é sem fantasia, quer dizer, ele mostra que ele vai detectando do mundo, e sem ligações com a arquitetura. Aí eu acho que chega um momento que você tem que sair da arquitetura para depois voltar a ela, numa maneira mais crítica.

Jean Baudrillard morreu. Acho que nos anos 90. Mas o bonito dele é, que ele vai olhando o mundo e vai ponderando e vendo as mutilações que o próprio ser humano se faz. Até ele chega, não sei se é nesse livro, mas ele chega numa definição do que seja manequim. A hora que ele começa a ver as reações do ser humano, ele traz inclusive as roupas como elemento destruidor, eliminador do próprio sexo. E a gente vê aqui a mulherada querendo ter bundão, peitão, mas ela já não é merda nenhuma, talvez ela trepe até mal. Não é bonito esse de ver. E se você traz as questões culturais para a própria arquitetura, não é falar assim »Agora sou brutalista«. Não é isso. Mas falar assim »Não sou frescurista«. É a hora que a gente procura entender o percurso do outro, mesmo com bundão e peitão eu acho que eu estou tentando buscando resolvendo o espaço onde essas pessoas também se sintam razoavelmente bem, para ver a troca.

E ele faz uma ponderação bárbara aqui num dos livros, não sei se é esse, mas ele faz uma ponderação muito bonita sobre a intervenção da arte urbana, do grafite como expressão daqueles que não tem expressão. Lindo, lindo!. Então, daí você começa a olhar, a hora que você faz um projeto, o projeto jamais é para um arquiteto.

*J: Voce ja defendeu o seu trabalho de doutorado?*

L: Não.

*J: Deixa eu te perguntar aqui, esse livro dos »Três Centros Culturais na Cidade de São Paulo«? É uma dissertação de mestrado, parece?*

L: Sim, é do Roberto Cenni.

*J: Mais uma pergunta sobre o Centro Cultural. Eu vou ver ainda este conceito da UNESCO, da época, sobre as bibliotecas que eu acho interessante.*

L: É a questão do livre acesso?

*J: É exatamente. Eu acho importante para entender. Parece que até hoje a biblioteca ainda é o coração do prédio. Me falaram que a biblioteca chama 1.500 pessoas por dia.*

L: Chama. Porque dentro do contexto brasileiro, desde a época que a gente fez os levantamentos iniciais, 95% da população que ia à biblioteca era para fazer trabalho de escola. Então é uma leitura funcional, o tempo inteiro. Eu não posso comprar o livro, eu vou na biblioteca, eu faço o meu trabalho e entrego para o professor. O livre acesso vem justamente no sentido de não eliminar a leitura funcional, mas promover a leitura pelo lazer, pela cultura, pela busca. Então a hora que eu chego lá, humilde, porque eu não tenho nem o dinheiro, eu não tenho cultura, não tenho merda. Chego no espaço onde as escalas são muito diferentes das quais eu convivo, porque eu estou embaixo protegido, casa, escola, etc. Eu me sinto cada vez menorzinho e preciso pedir »pelo amor de deus onde esta o livro«. E »o livro«, subentende-se toda e qualquer tipo de informação que possa gerar conhecimento. A hora que eu chego num determinado momento, em que eu começo, alívio, começo a me sentir mais calmo, começo a olhar a minha geografia e tenho decisão de mudar o passo em alguma direção eu já comecei a me integrar na busca da informação.

*J: O prédio sempre foi deste tamanho ou era menor, antes da transformação em Centro Cultural?*

L: Sempre igual. Só mudou de nome com algumas adaptações. Porque a biblioteca já era prevista, não existia o nome de Centro Cultural, mas como um espaço cultural.

E por outro lado, Jens, tinha a questão do projeto anterior, dos gabaritos, da imponência etc. e do programa que foi sendo estabelecido nessas reuniões, mas sem muita certeza de ninguém, porque nunca se tinha tido uma experiência dessa. Então, o que se precisava, a gente foi chegando ao ponto de usar o plano horizontal da maneira mais eficiente possível,

porque não se queria nenhuma projeção extra em termos de volumetria destoante ou coisa parecida. Então foi uma coisa puxando a outra.

*J: O que não foi realizado no momento da inauguração e o que não foi realizado até hoje?*

L: O edifício foi inaugurado precipitadamente, quer dizer, não tinha sido acabado. E era uma questão de prazo político, onde o cara encarregado do prefeito. Houve a incompatibilização dele, para ele poder concorrer ao governo do Estado. Então veio um substituto e tinha seis meses. Por isso a inauguração foi 13 de maio, que deu para ele estar presente etc.

*J: E depois teve eleições?*

L: Isso, em novembro.

L: E aí o que que acontece. A obra vira secundária. O prazo de inauguração, que é a coisa mais importante. E a gente sabe que todo o processo de construção no Brasil, principalmente as construções, cujo proprietário é o Governo, elas são deturpadíssimas. Deturpadas por interesses escusos intermediários.

Eu tenho que falar mais baixo, porque aqui a esquerda tem o pessoal da municipalidade. Então o que que acontece, não se interessa a montagem do todo pela excelência das partes. Se interessa, mais uma vez, a visão do todo como uma questão promocional. Ponto final.

Então o edifício inaugura com uma perda expressiva do que seja a própria biblioteca, porque não houve seção da Secretaria da Cultura, de transferência da diretoria do Departamento de Biblioteca Públicas para o edifício da nova biblioteca, porque aí já é Centro Cultural. Não tem nada a ver. A questão administrativa é uma coisa, e se eu não sou mais e não quero que seja a direção do Departamento de Bibliotecas Públicas lá, porque eu não vou mandar todos os livros para lá. Então o acervo eu agarro, mando alguma coisa e fico lá. Então houve um baque cultural. Uma falta cultural. A Secretaria da Cultura não bancou, deixou que a direção do Departamento das Bibliotecas continuasse na Biblioteca Mário de Andrade lá.

Por exemplo, do setor de artes só foram 10% dos livros de arte para lá, é, ficou tudo na Mário de Andrade. É comprovado que lá o uso não era específico. Lógico que teria que ter o acervo tudo controlado casado com as ramais. Mas aquela seria uma ramal a mais, voltado pro comércio, para as finanças etc. e pros estudantes que estudavam nas escolas do centro.

*J: E em termos de arquitetura?*

L: Da arquitetura só para você ter um resumo. Dez mil metros quadrados do piso inferior estavam sem acabamento nenhum, sem nada, sem uso e sem nada, e era o piso de todo o

apoio das »atividades meio«. Quer dizer, tudo que você imagina, que se você vai numa exposição ou numa biblioteca tudo que vai fazer aquilo funcionar não estava implantado embaixo. Então meu! Isso sem falar do próprio edifício.

*J: E quando foi implantado?*

L: Nunca. Hoje são coisas esparças. Agora eu vou contar o que está faltando. Falta para valer, um projeto cultural, sempre total. Quer dizer, aonde que eu quero levar e contribuir para a população? Desde onde eu quero, como, quando vai gerar as atividades e o controle dessas atividades? É um o Centro Cultural que muda os espaços, os layouts, sem considerar o todo. Então nesse arranjo de mesas eu faço isso e dance o resto.

E o que que vai causando isso? Vai causando disfunções e desamparos. A falta de relacionamento entre as atividades de um mesmo organismo. Eu mudo aqui, coisas ficam dificultadas, coisas que são melhor que o inimi que tá dando trabalho, então eu faço uma exposiçãozinha a mais. Não faz isso pro Grossmann, mas ele faz o possível.

*J: Eu achei que o Martin encontrou uma maneira legal de usar o edifício.*

L: Sim, ele encontrou uma maneira de sobreviver lá dentro. Ele é super criativo, agora ele tem um chefe meio imbecil. O Calil é uma besta. É o cara do poder.

*J: O Calil era diretor antes?*

L: Foi diretor. Só que ele não larga o poder.

*J: Você acha que vale falar com Calil?*

L: Sim, acho que vale. Só que você vai todo preparado. Deixa ele falar tudo que ele queira, aí você tira a conclusão pela realidade.

Agora eu, se fosse você, se tiver tempo, eu faria um esquema de conversar com vários funcionários do Centro, em todos os níveis. O que se caracterizou lá por muito tempo, Jens, foi um feudalismo fodido. São guetos, da música, do teatro, esquecendo que aquilo era um espaço cultural.

*J: Mas tenho a impressão que isso está mudando. Eles estão conseguindo criar essas superimposições entre as áreas diferentes.*

L: Isso foi um esforço do Grossmann brutal. E é bonito isso porque ele não foi na porrada. Ele começou a demonstrar para as pessoas que, se houvesse um entrosamento, não haveria

desperdício, o trabalho renderia mais e os resultados seriam melhores. A pesquisa que eu faço. Eu te dou o resultado dela para você incorporar na sua e, ao mesmo tempo, aquela questão de o nome importante aumenta a equipe, para sair no folder. Mas não passa disso. O lance é que se faça alguma coisa sem desperdício de energia. Então para que eu não contar para ninguém, lanço uma peça de teatro que poderia ter uma exposição correspondente do momento. Por que não? E todos trabalham juntos.

*J: É verdade. Eu acho só em ter mudado a administração para um lugar só, ajudou muito para criar uma atmosfera de intercâmbio. E fizeram um novo projeto de sinalização dos departamentos diferentes, então as pessoas ficam mais visíveis, ninguém desaparece mais. E em termos de arquitetura quais são os elementos que faltavam? Por exemplo o forro das luminárias?*

L: O forro mesmo. O revestimento do carpete da biblioteca, que tinha uma correspondência pela tonalidade verde, como se o verde entrasse pelos livros, foi feito da pior qualidade possível, sem a questão acústica. A iluminação precária, porque os pontos de foco, quer dizer, o nível de iluminamento 300 Lux, mais todas as luminárias de mesas e estantes não instaladas. O forro pela questão acústica também, nada. O ar-condicionado, que pelo funcionamento da biblioteca só poderia ser pela preservação dos livros e conforto, não foi instalado nada. Só em pontos, tipo o teatro, etc. Na biblioteca nada! Então quer dizer a questão do conforto, quer dizer, o que deu, o que sobrou. E esse conforto a gente sacou mais uma vez que a atitude de inclausurar, de deixar a parte afundada da biblioteca foi a melhor coisa do mundo. Porque reduziu sensivelmente a variação externa da temperatura da influência da variação externa. Mas se não fosse isso, teria livro suando lá.

*J: É verdade. É um clima muito bom mesmo na biblioteca.*

L: Então você vê que, quando você fez aquela brincadeira [risos] da espécie do sofrimento do que sobra, é o que sobra mesmo. Porque ninguém está preocupado com a excelência, ninguém. São outros valores que imperam muito mais.

*J: A pessoa envolvida na parte da arquitetura e manutenção, se chama Bartira, é arquiteta, muito boa, acho. Ela tem consciência destas coisas, ela me falou que agora vão reformar os móveis e ela quer ficar com os móveis antigos. Talvez agora seja o momento para colocar essas lâmpadas nas mesas?*

L: Sim, ela é bem intencionada. Mas eu tenho a impressão que falta para Bartira ainda uma leitura, pode ser pretencioso, deste trabalho em profundidade pro mundo. Porque fica só no que ouve e é logico que tem o lado do ritmo que precisa ser impresso nas atividades, que as vezes não dá tempo. Eu já propus, algumas vezes, de chamar todos os funcionários e mostrar, não é que contínuo, depois de 20 e poucos anos, não é voltar à História, é só usar a História como referência de futuro. No sentido da tomada de atitudes, falou foi previsto assim. Isso já mudou, mas mudou como, por que mudou, para onde esta indo? E esse pensamento contínuo, sobre essa reflexão contínua sobre o próprio espaço e a evolução do espaço, é o que falta naquele lugar o tempo inteiro: Agora vamos projetar e acabou! Não. De onde vem isso? Aonde você quer chegar? Então é isso que mais afeta para mim essa falta de uma compreensão mais geral.

*J: Eu li que vocês foram chamados só depois de quatro anos para fazer esse projeto de diálogo?*

L: Depois de muito tempo, quando eles viram que estavam perdidos. E mesmo quando se quis retomar tudo, foi bloqueado de novo para fazer pedacinhos.

*J: Última pergunta. Só queria te perguntar sobre estes diagramas aqui. Tem que ser lidos juntos?*

L: Eles são lidos separadamente. Eu não coloquei todos. São as áreas de influência.

*J: Então a biblioteca tem essa influência assim?*

L: Não, no fundo é uma influência assim. Só que você tem, a influência norte-sul que é trazida pelo metrô. Significa que, pessoas que estão em outras bibliotecas aqui, que não tem esse recurso, pelo simples fato de chegar aqui, elas conseguem. É uma área de influência. Existem outras, outras escolas e bibliotecas que estão para lado de lá. E ai você vê que os gráficos, eu não trouxe todos, há sempre vetores, que são vetores urbanos que afetam essa. Você tem os vetores urbanos, quer dizer, localização de focos de bibliotecas, por exemplo, de escolas. Porque as pessoas que estudam em escolas particulares, inclusive, usariam a biblioteca central. Por complementação, estes gráficos são no sentido não de exclusão ou separação, são de complementação. Por exemplo se você faz uma escola alemã, que tem na biblioteca uma linha de pensamento. Do próprio estudo dentro desta geografia faz com que outras obras possam ser contempladas. Não as essenciais, além das essenciais.

E tem a questão que eu não tenho mais metrô. Mas quais são as linhas de ônibus que podem trazer pessoas mais facilmente para cá. A hora que chega no ponto da

inacessabilidade, não se deve contar, mas quando você tem a possibilidade de chegar. Do deslocamento mais fácil, por que não usar? E se, se usa isso, quais são as consequências dentro do edifício? Nós tínhamos um acessor, por exemplo assim, que era um especialista em rotinas administrativas, que vem de Administração de Empresas, que era parceiro nosso. Fazia parte de uma empresa, NORCOSNULT, que era norueguesa, de planejamento de escritórios, de rotinas administrativas e nós começamos a trabalhar com isso fazendo os layouts.

E esse cara era um dos funcionários que a gente trouxe para trabalhar com a gente, para fazer esse tipo de levantamento estatístico. Porque a parte urbana a gente mostrava e falou: »Olha essa região está caracterizada. Levanta para gente mais ou menos os dados daqui para a gente ter mais embasamento.« Então foi por isso que foram feitas esses diagramas. Para a gente tentar entender isso melhor. Não que a gente tivesse entendido tudo. [risos] Ele se chamava Mário, o sobrenome não lembro. Ele começou a trabalhar com a gente. 1969 para nós foi um ano maluco. Tinha aqui o mercado, o concurso da Petrobrás e a primeira instalação de escritório panorâmico Bürolandschaft daqui, que era da Pílares. O primeiro trabalho que a NORCOSNULT que trouxe, quer dizer somos os pioneiros em Bürolandschaft.

*J: Mas essa influência ao Norte?*

L: Ao norte você vai até a Santana. A norte é a maior.

*J: Essa é a Paulista?*

L: Isso é a vertente da Paulista.

*J: Também não tinha biblioteca.*

L: Não. Inclusive na Paulista em termos culturais mesmo não havia nada, havia escritório, só.

*J: Isso é interessante.*

L: Ai depois vem o CINESESC, vem o próprio SESC lá, o Itaú Cultural.

*J: Tinha o MASP.*

L: Mas além do MASP não tinha picironga. E o MASP era muito mais voltado para questão do museu em si, das exposições, do que da questão da leitura. Não que a Lina não quisesse, mas era mais museu mesmo. A ligação com o MASP, a mais forte conosco, era a questão dos cursos oferecidos pelo MASP. Esse que era o mais forte do MASP, a programação de cursos. E tinha curso por exemplo de cinema, teatro, além de artes plásticas. Então essa conexão, só



que ainda num outro nível, com relação àquelas crianças que iam para fazer trabalho de escola.

*J: Mas isso é interessante esses diagramas refletem mesmo o desenvolvimento da cidade nesse momento? Porque, olha, não tem a expansão prevista para o leste. E sempre o leste era excluído da cidade, isso também mostra aqui?*

L: O leste geograficamente, havia um rombo entre o centro e o leste. É uma terra de ninguém ali onde várias empresas foram desativadas, virada para Zona Leste para Aricanduva.

A gente nem sabia do leste. O leste era uma outra cidade.

*J: Da para perceber isso aqui?*

L: A Mocca era das mais próximas, cada vez chegando mais ao leste até a Avenida de Aricanduva, aí...

*J: Certo. É isso, por hoje.*

L: Perfeito.

*J: Muito obrigado!*



**Entrevista 23.4.2013**

**Bibliotecária May Brooking Negrão**

**Local: Apartamento em Alto da Lapa**

- May Brooking Negrão morou nos Estados Unidos 1968-1971
- Chefe de planejamento no Departamento de Bibliotecas Públicas de 1975 a junho de 1977.
- Diretora do Departamento de Bibliotecas Públicas até maio de 1982.
- Diretora da Biblioteca Sergio Milliet (CCSP) de 1986 a 1989

Negrão, May Brooking: Visita a bibliotecas europeias, Bibliografico Biblioteca Mário de Andrade, 35:49-66, São Paulo 1975.

Viagem para Finlândia. (também França, Londres, Dinamarca)

Projeto da nova Biblioteca Central Vergeiro:

Biblioteca Mario de Andrade como biblioteca de pesquisa.

Biblioteca Central para meios modernos.

Ricardo Otake, 1º diretor CCSP

Contato com a PLAE?

Haron, colega da May, tinha o contato com a PLAE.

Programa basico da PLAE – servio como base do concurso.

Estrutura foi a base arquitetonica do concurso.

Definir as areas especificadas / sistema novo de classificação.

A visita a Bibliothèque Publique d'Information (Pompidou) foi feita em 1978.

Achei o relatório da Subcomissão que propos o Programa da Supervisão Geral da Informação da Biblioteca Municipal Pública a ser construida na área da Vergueiro, de fevereiro de 1976 que descreve as áreas de conhecimento da nova biblioteca.

Lembro-me, esqueci de contar, que foi um problema saber como dividir a coleção; para tanto a visita a Bibliothèque Publique d'Information foi muito elucidativa.

Mudanca da Biblioteca para Centro Cultural:

Idea era do Chamie, mas com o forte supporto do Departamento das Bibliotecas, tambem da May Negrão.

Visão de biblioteca-cultura; nao só biblioteca-livro.

Ja existiam bibliotecas ramals implementadas.

Usuarios da Biblioteca Sergio Milliet (CCSP): classe C, D

Classe B, por que ficava perto dos cursinhos que frequentaria

Dito do Eurico: »O vaso mais caro do mundo«.

Secretaria de Educação e Cultura (Departamento de Bibliotecas fazia parte)

Depois separou Educativo e Cultura!

No Centro Cultural São Paulo:

Nao foi realizado:

Cozinha, crèche para os functionaries, administracao (ficou na Biblioteca Mario de Andrade)

Nao deu por causa do estado fisico do edifício na inauguração, também estava previsto no subsolo, sem janelas etc.

**Entrevista 18.11.2014**

**Arquiteta Rita de Cássia Alves Vaz / Arquiteta Christina de Castro Mello**

**Local: Restaurante Vila Olímpia**

**Jens Brinkmann:** *Como vocês chegaram a trabalhar com Eurico e Luiz?*

**Rita de Cássia Alves Vaz:** ... vários outros intelectuais, não só ele. E daí fizeram uma forma de pegar e a cada uma dessas pessoas disseram que eram todos comunistas. E o prefeito de Mauá recebeu uma ordem do 2º Exército para demitir, e eu fiquei sem trabalho.

Daí, a coisa começou a melhorar. Primeira coisa chega o Eurico em casa e fala: »Olha, eu não tenho trabalho, mas você vai trabalhar comigo, nós vamos conseguir trabalho, vamos fazer o programa da biblioteca.« Ele foi me buscar, porque ele sabia que eu estava sem trabalho. Tinha uma filha bebê.

Daí passou um tempo. Eu já tinha trabalhado lá antes muito tempo, tinha uma relação legal, ele foi lá me buscar, foi muito bonito. Daí, fez a mesma coisa com a Christina alguns meses depois.

**Christina de Castro Mello:** Daí eu fui presa e quando saí da prisão, Rita já estava trabalhando. Eu fiquei dois meses em casa, porque estava em estado de choque da prisão, comecei a chorar. Daí ele foi me buscar e falou »vem trabalhar comigo«. Já estava começando o projeto. Eles já tinham feito o programa, tinham ganhado a licitação e estavam começando o processo do projeto.

R: Foi isso.

**Jens:** *Isso é importante entender que muita gente não era do partido comunista. Não entendi, por que a ditadura perseguiu essas pessoas, só por que eles estavam se envolvendo politicamente?*

R: Porque num processo desse, qualquer um que pensa já é um suspeito. Não tem jeito, as pessoas eram perseguidas.

**J:** *O IAB era um polo de suspeito?*

R: O IAB, o sindicato de jornalistas sempre foi um local de resistência cultural. De todos os tipos, até direitos humanos. Numa época, eu estava na diretoria do IAB, aí eu vi em volta do IAB era um lugar da zona, as prostitutas eram perseguidas e apanhavam absurdamente da polícia. Daí elas resolveram montar uma associação de classe da profissão.

**J:** *Quando você entrou no IAB, quando você começou a trabalhar lá?*

C: Um pouquinho mais tarde. Me formei em 1972. Em 1974 a gente já estava.

*J: Vocês se formaram quando?*

C: Juntos em 1972 na FAU. *(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo)*

R: A gente na FAU sempre fez um trabalho cultural também, político também de discutir o caminho da escola, do ensino. A gente criou uma revista para discussão de projeto. A gente viveu num período que radicalizou a ditadura muito grande e radicalizou tudo. Dai um grupo armado saiu na luta armada. E a gente foi contra.

*J: Um grupo em volta Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre.*

R: Isso, é. Era liderança desse grupo na FAU.

C: A gente achava que isso ia dar com os burros n'água. O Artigas foi uma pessoa contra. Não tinha a menor condição, era suicídio.

R: A única coisa nacional organizada no Brasil inteiro era o exército. É um país imenso. Não tinha nem telefone, telefone levava três dias para falar do Ceará com São Paulo. Como é que se controlava telefone com telefonista? Não tem coisa mais fácil. Era uma burrice.

Fora isso, esse pessoal todo acreditava que o processo democrático era a melhor alternativa para o país mesmo. Mesmo o pessoal do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Quem não concordou com isso formou Partido Comunista do Brasil (PCdoB), formou outro partido comunista que era a favor da luta armada. Separou o pessoal da democracia do pessoal comunista.

C: A gente sempre foi uma corrente na escola. Primeiro e segundo ano, a gente fazendo projeto, super entusiasmados, e passavam os caras mais radicais e falavam assim: »Já fez seu projetinho hoje?« Fazer projeto era alienação. E a gente achava o contrário. Fazer projeto era um sonho de futuro, jogar para frente como se muda essa realidade. Daí a gente fez uma revista que se chamava »Revista Desenho«.

R: Tinha uma frase ótima, quando a gente chegava cedo na universidade, estava escrita nas lousas: »Mas vale um mal guerreiro de que um bom arquiteto«. Essa é a síntese.

C: Daí a gente fez a Revista Desenho, que foi ótimo.

*J: Nessa época o Vilanova Artigas e o Paulo Mendes da Rocha já tinham saído da universidade?*

C: Já, eles foram caçados quando a gente estava no segundo ano da faculdade, em 1969. Março de 69. Foi pelo AI-5 *(Ato Institucional Número Cinco)*. Dai a gente ficou na universidade inteira num processo de ditadura. O jeito foi ofendido, arrumar os professores. Então saiu para algum caminho.

*J: Então o IAB foi seu primeiro trabalho?*

C: Não, o IAB não é um lugar de trabalho. Ele é uma entidade de classe. É a associação dos arquitetos, é livre. É uma associação da sociedade civil. Ela não é ligada a nenhum Ministério, ela não tem nenhum poder, ela não tem nenhuma relação com o Estado. Não tem nenhum controle trabalhista legal, ela é livre. É o grupo dos arquitetos. É isso.

R: Então, a equipe foi formada. Tinha mais um arquiteto que era nosso colega de classe, que já trabalhou com Eurico no tempo de estudante, continuou lá, é o José Mário. Depois foram procurados mais outros arquitetos, o Armando, o Zezé, Mário Luiz e mais tarde a Ana Maria.

R: O processo de trabalho não tem nada a ver como você imagina num escritório organizado grande. Você tem agora target na área de criação, da área de não sei o que, não existia isso. Tudo mundo fazia tudo. A gente projetava, arrumava os documentos de licitação, ia na feira comprar comida para fazer almoço, desenhava, passava a limpo. Cada um fazia de tudo.

*J: Estou tentando entender a maneira como o Eurico e Luiz trabalhavam juntos. O Luiz ficava mais no escritório, ele era mais organizado?*

R: Eram pessoas completamente diferentes. O Eurico era um cara extremamente criativo, de uma imaginação extraordinária. Era uma pessoa com uma visão muito crítica e conhecia muito da arquitetura, da história da arquitetura.

C: Ele tinha uma educação cultural de base muito grande. Também tinha um conhecimento estrutural incrível. O controle do espaço, o controle dos estruturamentos da construção. Era um cara brilhante.

R: O Eurico era uma pessoa assim, conceitos e grandes ideias. Do tipo, por exemplo, eu lembro que essa discussão começou e até hoje a gente chega até aqui. Arquitetura moderna, em determinado momento, ela teve que assumir a construção de larga escala, logo depois da segunda guerra mundial. O lado padronização, o lado técnica, o lado da produção industrial ganhou uma força muito maior do que o lado do espaço, criatividade, linguagem, arquitetura em ponto alto. Isso era uma crítica do Eurico. Então quando foi feito o Centro Cultural, a gente pensava nisso: »Não será mais um edifício de arquitetura moderna.«

E o processo de trabalho tem uma coisa muito interessante. A gente passou muito tempo discutindo ideias numa mesa de reunião redonda, que era você e eu, o Luiz, o Careca, e o José Mário. Daí tudo mundo dizia como é o rolo da cidade, qual é isso, como que é aquilo. Foi formando uma ideia de partido, não físico, mas conceitual. Foi muito legal.

C: Que cara esse edifício deveria ter para uma cidade que era essa daqui? Porque um edifício diz coisas. Essa coisa do padrão internacional deu primeiro, a técnica padroniza tudo. E

depois esse estilo internacional, que você não sabe se está num aeroporto em Las Vegas, Hong Kong ou não sei onde. Então é essa sensação de pertencimento a uma cultura. Essas preocupações o Luiz entrava também, discutia também, mas não era uma coisa que saía dele. Até ele mergulhava também.

Tinha uma coisa, Eurico além de ser criativo, para você ter uma ideia, ele pegava um compasso Kerr, que era caríssimo, desmontava e fazia um pino para aquela engenhoca que ele estava quebrando. Ele está pouco se lixando para papel, documento, organização. E o Luiz era um cara mais organizado. Teve que ser. Porque se os dois fossem assim, o escritório teria falido.

*J: Durante esse tempo do Centro Cultural, vocês trabalhavam em outros projetos também?*

R: Aqui no Brasil as coisas não funcionam linearmente. Você faz um estudo preliminar, daí volta, daí fica lá um mês e meio, tem uma discussão. Dai eles não aceitaram o estudo preliminar. Nesses intervalos a gente fez outras coisas. Se não, não ia.

C: O forte do escritório era fazer »escritórios panorâmicos«. Na época se chamava *landscape office*. Isso sempre foi feito o tempo inteiro, tinha para fazer, pra Rodhia, no Brasil inteiro.

R: Eu trabalhei muito nessa história de escritório panorâmico que é uma coisa infernal. Não tinha computador. Nos inventamos um sistema para fazer isso numa maneira mais fácil. Sabe aquela fita de imã de geladeira, aquela borracha metálica pra pregar na geladeira. A gente fazia cópia heliográfica de todos os moveis, colava num imã de geladeira. Naquele tempo tinha uma figura chamava *office boy*, é Mr. Gelo. O Mr. Gelo recortava e fazia caixinhas de mesas, cadeiras. Dai se pegava uma chapa metálica, punha a planta em cima, arrumava todos os imãs de geladeira, fotografava e transformava num vegetal. Ninguém quis desenhar aquilo tudo. A ideia foi arrumar um sistema produtivo rápido.

C: Tinha isso, a gente fez um conjunto habitacional em Rio Claro e fizemos duas escolas públicas nesses intervalos.

*J: Até quando vocês ficaram no escritório do Eurico e do Luiz?*

C: Até o final do projeto. Quando começou a desenhar o mobiliário a gente saiu. 1978 a gente saiu.

*J: Foi a fase chave, do anteprojeto, projeto e projeto executivo. Quando a obra começou vocês já tinham saído?*

C: Sim, até o projeto executivo. Definir aquelas estruturas todas. Rita mudou para o escritório do calculista.

R: Eu me lembro nesse projeto, tinha que desenhar aqueles cortes. E aquelas coisas casam uma com a outra. Fiquei fazendo dois cortes ao mesmo tempo e uma sequência nesse



sentido uma sequência nesse sentido. Em 1979 não existia computador. Me lembro que passei uma semana de segunda à sexta feira, quase sem dormir. Fiquei sentada na prancheta. Eurico fez algumas maquetes, tinha uns modelos, mas até conseguir acertar.

C: As maquetes são incríveis. Ele tinha uma visão espacial incrível. Tem algumas perspectivas que ele fez, a obra não tinha sequer começado, e parece que ele desenhava olhando a obra feita.

R: Eurico era uma pessoa especial. Sabe que é talento. É isso, talentoso.

*J: Acabei de sair do escritório do Koiti Mori, do paisagista do Centro Cultural. Escaneei uns desenhos do anteprojeto. Achei bem bonitos. Ele tem quatro pastas do projeto completo com os desenhos coloridos dele. No final, o projeto paisagístico não foi realizado. O Luiz já tinha me falado que eles não gostaram da proposta. Mas o Koiti foi contratado até o projeto executivo. Se Luiz e Eurico não gostaram do projeto por que não falaram antes?*

R: Foi tudo uma discussão. Eurico tinha na cabeça quase tudo já. Não é essa ideia, faço um prédio vem o paisagista faz o que ele quer.

*J: Koiti vinha do Rio, ele tinha trabalhado no escritório do Roberto Burle Marx.*

R: Que acontece, o que o Eurico viu lá? Eu lembro bem dele falando. Eurico viu um talude como se fosse um talude ferroviário, cheio de capim com vento batendo e ondulando naquele calor. Era recompor, refazer para a cidade um terreno que na verdade, em tese se você for pensar, nunca deveria ter sido construído. É um talude, um vale que a ideia era recompor. E o Koiti que eu me lembrou ele tinha uma ideia mais desenhada, mais minuciosa, de vários tipos de plantas. Aquele era realmente um conflito.

*J: Ele mostrou os desenhos enormes com todos os nomes das plantas numa lista.*

C: Sim, mas não era essa a ideia.

R: Você quer saber, eu gosto do paisagismo do jeito que está!

C: Eu também!

R: Prefiro. Por que já é exatamente a ideia inicial, era um mato. É um talude.

C: Aquele jardim central é maravilhoso. É aquilo que sobrou. Com aquele jardim não tem sentido você pegar e fazer uma coisa Burle Marx por fora. É outra coisa mais rústica. Eu acho ótimo o jeito que está.

*J: Eu só não entendo por que o Koiti ficou até o projeto final, se tudo mundo não gostou?*

C: Não sei se ele era contratado do Eurico ou se era contratado da EMURB. Dai você não tem controle. Você fala por cara »não faça«, mas a pessoa continua fazendo o que ele acredita. É difícil, as pessoas não mudam.

R: É impossível você chegar por cara falar assim: »Eu quero que desenhe isso«. O desenho sai da mão dele. Deve ser outro paisagista. Na verdade devia ser um agrônomo.

*J: Por outro lado, esse elemento da natureza, do verde e do prédio sendo parte do terreno, sempre foi uma ideia muito forte?*

R: A ideia básica é essa.

*J: Eu vi os desenhos do Koiti e ele coloriu todas as plantas. Essa ideia do edifício no meio do verde ficou bem clara também, mesmo que na maneira dele nunca foi realizada.*

R: Tem uma série de questões. Primeiro isso aqui é o Brasil. Tudo bem, o Burle Marx usa planta brasileira, faz milhões de coisas. Mas é uma coisa pública. Toda coisa pública no Brasil depende da manutenção do Departamento de Parques e Jardins. E tem um número de espécies lá dentro do viveiro dele e aquilo funciona. O que que acontece, era a ideia mais integrada na cidade. Com as plantas que você tinha na cidade, na Avenida 23 de Maio. É uma continuidade do negócio. Não adianta você quer milhões de plantas, maravilhosas, exóticas, palmeiras de não sei que, não vai adiantar nada. São Paulo é muito grande.

C: E hoje em dia quem vem naquela marquise lá e vê aquele gramado, as pessoas deitadas tomando sol é muito mais interessante. A população assumir daquele jardim. E muito mais legal que jardim de paisagista de prédio. Sabe, é de outra postura.

*J: Acho que combina com o que vocês estão contando, que o projeto era para ser diferente do padrão da arquitetura modernista brasileira igual que queria ser diferente do padrão do paisagismo que estava dominado pelo Burle Marx na época.*

C: Exatamente, é isso que eles não conseguiram entender.

*J: Quem, o paisagista ou a prefeitura?*

R: O paisagista e a prefeitura também.

C: No primeiro projeto a gente apresentou aquela estrutura especial e se a prefeitura dissesse: »Não, a gente quer uma coisa sólida, não enlouquecida, não libertaria, a gente quer a solidez do granito.«

R: Se você for pensar bem, as ditaduras gostam de edifícios de determinado tipo que mostrem o perenidade, imutabilidade? É só você pegar os prédios do Stalin, do Hitler ou do Mussolini são todos iguais. Também a ditadura aqui queria uma coisa assim. Por que não o barrado?

*J: Qual seria um prédio típico da ditadura no Brasil? Eu achei que não tinha um estilo ditadura aqui?*

R: Não tem um estilo ditadura, mas tem muitas coisas que copiaram da ditadura mentalmente.

J: *Me parece que no caso do Centro Cultural não tem tanta influência, na verdade?*

R: Não, mas eles pediram por escrito isso. Quando entregamos o primeiro estudo preliminar, veio uma carta do presidente da EMURB (Empresa Municipal de Urbanização) dizendo que não era aquilo que eles queriam. Falava assim, porque não é barra solida do neoclássico, falava tudo isso.

J: *Em que momento foi isso?*

C: Quando fez o primeiro projeto, que foi rejeitado, aí o Setúbal falou assim: «Não isso aqui tem que representar que o Brasil está numa ditadura», não falou ditadura, mas o «Brasil está 80 km por hora, num governo certo». (*Olavo Egídio de Sousa Aranha Setúbal, prefeito de São Paulo de agosto 1975 até julho 1997.*) Esse edifício tem que representar a minha gestão e aí tem que parecer mais barato mesmo que custou mais caro. Faz o galpão com eternite, uma coisa de concreto quadrado cúbico. Um monte ele tinha pedido. Tinha uma coisa sólida, retomando as coisas do neoclássico.

R: Além de tudo era o seguinte, esse prédio era muito mais esvoaçante de que o normal da arquitetura brasileira. Era muito mais voador. Vamos dizer que o Setúbal aceitasse a arquitetura moderna.

C: Ela é cúbica, comportada, ela tem volumes. Ela já é mais aceita, por que ela vem desde dos anos vinte. Então já era uma tradição.

R: Ela é uma ruptura com a própria arquitetura moderna, que já não era muito palatável para determinados do círculo. Arquitetura moderna é identificada com esquerda, é identificada com comunismo.

C: Na Alemanha não perseguiram a União Soviética? acabaram com tudo, acabaram com a arte moderna.

R: Tudo mundo foi fazendo planejamento urbano na União Soviética e não tinha como para fazer arquitetura.

C: Aqui também, quando a gente saía da FAU, o único trabalho que se tinha era planejamento. Abriram vários escritórios Ceretti, Hdrocet, Sipromon, todas essas grandes empresas fazendo planejamento urbano. A maior parte dos nossos colegas foram fazer planejamento. Nem urbanismo, planejamento.

Entendeu, é assim, só meia dúzia de gatos pingados saíam pela arquitetura mesmo.

(Christina sai da entrevista. )

R: A ditadura não é monolítica, se teve momentos, principalmente no Estado de São Paulo, que você tem havia governos que apostaram na arquitetura. Eu lembro o Paulo Egydio

Martins que foi quem levou o Eurico para Campos de Jordão de helicóptero para não ser preso. Foi o próprio governador. Não sei se a Maria Helena te contou.

O meu marido João Onório era coordenador de um programa de construção escolar, contratou cento e tanto escritórios de arquitetura para fazer mais de duas mil escolas no Estado.

*J: Em que ano foi isso?*

R: Isso foi mais o menos por ai, 1974 até 1978. Ou seja, não era uma coisa monolítica. Você tem pessoas que são diferentes.

*J: Exatamente. Também parece 1975 foi um ano de mudança.*

R: Sim, foi tentativa de mudança.

*J: Foi o ano pior que morreu o jornalista Vladimir Herzog, depois o presidente Ernesto Geisel interveio e mudou o comandante do 2º Exército. Depois parece que ficou um pouco melhor. (Ernesto Beckmann Geisel foi presidente do Brasil no período de 15 de março de 1974 até 15 de março de 1979.)*

R: Sim, mudar o comandante do 2º Exército, *Silvio Franco, se nao me engano*, era uma coisa gravíssima, quem foi que promoveu essa mixórdia aqui no Estado, política de repressão.

O que acontece, enquanto prendiam gente que estava na luta armada no Araguaia, a sociedade não reclamou. Na hora que começa a prender médico, o cara que te atende, prender o jornalista da televisão, o arquiteto que mora, que tem um escritório aí, o que que é isso? As pessoas começaram a ficar mais preocupadas. Enquanto é o outro, é uma coisa. Quando passa a ser uma pessoa próxima de você, a coisa muda, você entende a coisa com outro olhar. Foi que aconteceu em 1975. Isso era uma burrice, prederam uma pessoa por sim, que não tinha nenhuma atividade subversiva. Atividade subversiva que tinha é que era contra a ditadura de fato e era em favor de uma democracia maior.

*J: A maioria dessas pessoas ficou presa um tempo, foi interrogada e depois salta? Ou o que aconteceu?*

R: Tem gente que ficou bem presa.

*J: Mas nessa época ninguém sumiu mais?*

R: Sumiu e morreu! Mas eram pessoas que eram do Partido Comunista, mas eles eram clandestinos. Tinham nome falso, já tinham outros processos anteriores. Mas teve. Teve um amigos da gente que sumiram. Amigos próximos.

*J: Todo esse tempo em que você trabalhou com o Eurico e o Luiz passou em plena ditadura. Como foi a sensação do dia a dia de trabalho?*

R: Foi uma sensação horrível. Por exemplo, enquanto eu estava trabalhando no programa da biblioteca, explodiu uma bomba no muro da minha casa que derrubou uma árvore. E eu, como ninguém fique saber nada, eu fui na reunião na Biblioteca Municipal e a diretora da biblioteca falou assim: »Rita como você veio aqui«. Porque saiu uma notícia desse tamanho e ela lia tudo e viu.

*J: Foi a May Brooking Negrão?*

R: Não, foi a Dona Noemi do Val Penteado, a May era assistente dela.

Por quê? Eles queriam intimidar o Artigas, nós morávamos na casa onde Artigas morava antes, e eu tinha saído com Júlio, meu marido, a quadra estava cercada de policiais. Daí o Júlio falou primeiro assim: »Rita vamos sair« e eu falei não, vamos entrar porque é tanta polícia, se é para prender a gente é muito. A gente não é tão importante assim, vamos parar. Daí a gente viu o pai dele na rua fazendo sinal para a gente parar. Daí paramos. Veio a polícia do 2º Exército, olhou a bomba, um virou por outro que estava lá e falou assim: »Isso aqui é um detonador militar, a gente pode ir embora por que isso aqui não vai dar nada.« E foram embora. Eles sabiam que uma investigação que mostrasse que aquilo era um bomba de detonador de uso exclusivo. Chamaram a gente para investigar por que puseram a bomba. Daí chegaram na conclusão que eram alunos revoltados com nota baixa puseram a bomba na casa, com detonador militar. Então era uma coisa difícil de você ter tranquilidade, você pode pensar é um esforço muito grande que você pensa no futuro diferente, bacana, livre, criativo com cotidiano meio tenso.

*J: Mas trabalhando com Eurico dava pelo menos uma satisfação de trabalho legal. Isso foi uma coisa positiva no dia a dia, imagino?*

R: Foi maravilhoso. Nosso dia a dia no escritório era ótimo. Era um grupo super entrosado, legal. Mas quando se pede a organização do trabalho, era uma organização do ateliê. Trabalhavam no projeto seis pessoas. Não tinha desenhista. Arquiteto projetava, arquiteto desenhava, fazia tudo. Por que também num projeto desse também não é nem para ter desenhista. Até você explicar e o cara entender.

*J: Quando chegou no ponto de mudança do programa de biblioteca para Centro Cultural, como foi recebida essa decisão?*

R: Achamos legal. Porque a ideia era a seguinte: Não sei se eu já te falei, que a gente pegou aquela pesquisa da UNESCO sobre o que era uma biblioteca?

*J: Tentei localizar mas ainda não achei.*

R: A May não te deu? Você entrevistou a May? E ela não falou o que era? (*May Brooking Negrão era chefe de planejamento no Departamento de Bibliotecas Públicas de 1975 a junho de 1977.*)

J: *Ela me passou o relatório da viagem.*

R: Ela sabe. Ela deu esse livro para a gente ler. Fala com ela, daí ela te da. Sabe como funciona a UNESCO? Eles pegam 50 pessoas que mais entendem no mundo sobre o assunto e mandam perguntar. Quais são os dez maiores problemas que tem na biblioteca? Dai eles juntam todos esses questionários e fazem uma síntese, selecionam dessas 50 dez pessoas e mandam para essas pessoas. Eles promovem uma conversa entre, vamos dizer prêmios Nobel da área, que seria impossível fisicamente. Eles chegam a conclusão quais são as maiores defeitos da biblioteca pública no mundo. Isso é de 70 e pouco.

E qual era? Primeiro, que o único suporte era o livro. Você não tinha suporte de imagens, você não tinha suporte de dados. E nessa época você já tinha grandes computadores. Você não podia consultar informação com base digital, com base numérica. Então imagem eram mapas etc. Além de tudo, você atendia a um publico específico, mais ligado a área de literatura, a biblioteca circulante, a área de educação.

Outro defeito era que a biblioteca não tinha nada a ver com perfil do bairro. Se eu estou em Manhattan no setor financeiro, eu tenho que ter um acervo compatível com bairro onde eu estou. Se estou na cidade da Philipps de Eindhoven, na Holanda, eu tenho que ter uma biblioteca técnica. Claro que eu não vou excluir o resto, mas eu tenho que estar de acordo com perfil dos meus clientes. Tinha uma série de outras coisas que já sugeria a ampliação dos horizontes da biblioteca pública para englobar, para teatro, cinema e outras manifestações, mesmo se fosse sobre a forma de arquivo. Você já tinha uma discoteca maravilhosa que foi incorporada, então a gente já queria que fosse mais. Tinha duas bibliotecas, uma para consulta e uma circulante. A biblioteca circulante era uma no prédio e a biblioteca circulante era em outro. Então a gente fez um grande esforço, não só a gente, mais a May, também que era favorável para juntar, porque não tem cabimento. Tinha muitas coisas loucas lá. Então foi muito bem recebida essa ideia. Porque já a Biblioteca Mário de Andrade tinha auditório, já tinha cinema, então não foi muito difícil. Foi fácil.

J: *No relatório da viagem para Escandinávia a May fala de umas palestras de um dinamarquês, Sven Plovgaard, que era especialista em bibliotecas. Ele escreveu um livro, que ela cita no relatório dela, vocês tinham esse livro na época?*

R: A May separou para gente uma pilha de livros, devia ter sido uns vinte livros.

*J: Por que esse livro está comigo e é bem interessante. O livro fala do que precisa uma biblioteca, que tamanho tem que ter em relação ao tamanho da população da cidade.*

R: Você tem o relatório do programa da biblioteca que nós montamos que mostra a radiação, como a gente calculou a população, como que dimensionou a área da biblioteca? É bem legal. São três volumes esse relatório. Por exemplo, como você dimensionava uma biblioteca para uma cidade desse tamanho. A gente viu qual era a radiação, quem vinha de metrô, quem podia vir a pé, qual seria o público local, qual seria o público que viria, por que era uma biblioteca central. A gente não sabia que era a dimensão dessa biblioteca? Até a gente chegou num número, que era um milhão de volumes. Dai você tinha a partir do número dos volumes, você tinha uma relação no número de lugar de assentos etc.. Era tudo baseado no número de volumes. Foi isso.

A May separou esses vinte livros e mandou por escritório e a gente dividiu por língua. Eu lembro que eu li todos livros em francês, o Eurico leu os inglês e o Armando leu os de espanhol. Era a melhor facilidade que as pessoas tinham de ler livros. Dai a gente aprendeu muito rápido e muito sobre biblioteca. A May foi genial com isso, foi ótimo, foi brilhante.

*J: Isso foi na época do programa? Como foi o processo do projeto depois?*

R: Eurico foi contratado de fazer o programa. Nós fizemos o programa e entregamos. A partir desse programa foi feito uma concorrência para ver quem ia fazer o projeto. Eu comecei com Eurico no dia do meu aniversário, no dia 25 de novembro de 1975. Eu fui trabalhar no meu aniversário, estava loca para trabalhar. E fizemos o programa. Fizemos o programa loucamente. Esses três volumes foram escritos em três meses. Acho que terminou em março. A partir disso foi feito uma licitação. Foi uma segunda etapa. Quando a Christina veio, o contrato do projeto assinado já estava.

*J: Na licitação outros escritórios também entraram mas vocês venceram. Imagino, depois ter trabalhado no programa, vocês já tinham a grande vantagem de ser especialistas de bibliotecas e terem essa intimidade com a May.*

R: Sim a gente ganhou a licitação.

*J: Imagino que a May também não queria começar tudo de novo?*

R: Exatamente.

*J: Como o Eurico chegou a fazer o programa?*

R: Foi o seguinte. Quando você quer que nada acontece, você forma um grupo de trabalho, reunião toda semana. Dai tinha um amigo do Eurico, chamava-se Aron Cohen, que trabalhava na EMURB, que era a Empresa Municipal de Urbanização nessa época. E ele foi designado para ir nas reuniões na biblioteca para fazer o programa do edifício. Só que ele

fazia milhões de coisas, ele era arquiteto e uma vez na semana ele ia na reunião para poder responder. Tinha representantes da escola de biblioteconomia da USP, da escola de biblioteconomia da praça da antiga escola da biblioteconomia, tinha um representante da câmara brasileira do livro. E essa comissão era encarregado para fazer o programa. Só que não deu absolutamente nada.

Dai como Aron sabia que o escritório do Eurico tinha um método de fazer programa para escritórios, que a gente usava para escritório panorâmico, era uma metodologia que tinha um pouco de um pessoal norueguês. O Eurico era associado com pessoas da Noruega. Então tinha essa metodologia de você perguntar, de você ver os contatos, qual era a relação de uma coisa com outra, então ele falou: »Contrata o Eurico, o Eurico vai conseguir fazer esse programa que ninguém consegue«.

*J: E conseguiu.*

R: Conseguiu. Mas deu muito trabalho.

*J: No processo de desenvolvimento do projeto, o que acho muito interessante é a interligação com a Escandinávia. Lá o conceito da biblioteca era muito ligado com o conceito da construção do país. Na Finlândia era um plano nacional de construção e de criar uma identidade nacional pelo conhecimento, tudo mundo ter acesso na informação, para criar uma sociedade aberta. Isso é a ideia dos Estados Unidos da »Public library«. Depois do relatório tudo isso ficou muito claro.*

R: Em São Paulo já tinha uma tradição legal. O Mario Andrade fez a primeira rede de bibliotecas públicas em São Paulo. Com essa ideia também. Isso foi nos anos trinta quando ele virou secretário municipal. Só que essa rede ficou estagnada.

*J: O prédio da biblioteca municipal era muito avançado na época. Era a primeira biblioteca circulante no Brasil. A programação já tinha uma sala de exposições, tinha varias coisas, já era um pequeno centro cultural na época. Por isso tem a ver com o conceito da »Public library« também.*

R: Exatamente. A Biblioteca Mario Andrade já é um centro cultural. É natural.

*J: No meu trabalho quero fazer essa ligação com a Biblioteca Mario de Andrade. Também acho muito interessante o Sergio Millet e quando aparece a primeira vez a ideia de uma nova biblioteca central.*

R: Quando nos fizemos o programa da biblioteca, a gente fez uma previsão da necessidade do crescimento da rede, junto com a cabeça. Por que a gente estava fazendo uma cabeça, e preocupadas que o corpo estava estagnado. Então nos montamos um plano de cada ano fazer tantas bibliotecas, para criar uma rede de verdade de São Paulo. Até agora não



conseguimos. Não tem. Aumenta na maneira muito esdrúxula. Por exemplo, inventaram de fazer aquela escola que se chama CEU, Centro Educacional Unificado. Dai o CEU tem biblioteca. Dai você inclui essas bibliotecas na rede de bibliotecas. Mas não tem um plano de cobertura da cidade, de crescimento para você atender a demanda de toda a cidade. Você poderia fazer perfeitamente um plano de ação, este lugar não tem biblioteca, no ano tal vamos fazer uma aqui, no ano tal uma aqui, aqui, aqui. Não tem política. Eu nunca vi funcionar como um plano sistemático, como um plano de estado. Na Finlândia foi um plano de estado.

*J: Exatamente, pelo país inteiro.*

R: As redes públicas de serviços básicos como educação, saúde, biblioteca, isso tem que ser um plano de estado. Não pode ser um plano do governo por que em quatro anos ninguém faz nada. Você vai de repente começar novamente o sistema educacional, não vai.

*J: Vocês estavam familiar com as ideias do Alvar Aalto?*

R: Claro. O Eurico estava apaixonado pelo Alvar Aalto.

*J: Ele estava envolvido no programa das bibliotecas da Finlândia.*

R: Mas a gente gostava do Alvar Aalto antes de ser convidado para fazer a biblioteca. Porque era um arquiteto que era uma referência, dos arquitetos chamados modernos, eu acho ele o mais impressionante.

*J: Ele fez muitas bibliotecas e era da Finlândia. Nunca ninguém falou sobre essa relação. No meu trabalho pretendo estudar essa ligação entre a Escandinávia e o projeto da biblioteca também.*

R: É bem legal. A gente adorava o Alvar Aalto.

*J: Tem muitas coisas que estou descobrindo. E na verdade, agora você está confirmando vários aspectos que eu imaginei também. Muito bom.*

*Só queria esclarecer uma última dúvida. Parece a classe média nunca entendeu o Centro Cultural. Não tinha estacionamento. Muitas pessoas nunca foram lá. Será que isso tem a ver com o fenômeno que este prédio não existia ainda muito tempo?*

R: Ai tem vários problemas. Esse prédio está acima de uma estação de metrô. Já te falei, a gente tentou conecta-lo com metrô e não conseguimos. Metrô para classe média não existe. Porque o metrô de São Paulo é pequeno.

*J: Não dá para chegar em qualquer lugar.*

R: Dá para chegar quem mora num determinado percurso. É usadíssimo o metrô de São Paulo. Eu por exemplo que moro longe do metrô, eu uso o metrô. Eu gosto o metrô. Por que? Por que eu odeio carro. Um prédio naquele lugar, como eles vão fazer um

estacionamento? Tem a menor condição além de tudo tem menor sentido. É um prédio público. Para fazer um estacionamento teria que fazer um estacionamento gigantesco. Eu vou entrar no estacionamento pela Avenida 23 de Maio, ou vou entrar pela Vergueiro descer um elevador? Fora aquilo lá não tinha área, nem é suficiente para fazer o próprio Centro Cultural. Como vou fazer um estacionamento? Não tinha sentido.

Além de tudo estou contra fazer estacionamento. Quanto mais estacionamento você faz, mais as pessoas circulam de carro. Se você não tem onde enfiar o seu carro, você pensa: »Ah, eu não vou conseguir parar o carro de jeito nenhum, melhor eu ir de ônibus.« Então existe um incentivo para usar o carro quando você tem estacionamento. Isso é uma coisa. Segundo. Aquilo foi inaugurado num prazo político. Numa velocidade, então tinha milhões de problemas. Não estava bem acabado, não sei das quantas ... Tem outro fator. Logo depois acabou a ditadura. E acharam que aquilo era coisa da ditadura. Sim, acharam.

*J: Mas o SESC Pompeia abriu no mesmo ano e ninguém achou que era da ditadura.*

R: Pois é! Por que acharam?

Eu lembro que em 1983 eu era presidente do IAB. Eu fui numa reunião lá no próprio Centro Cultural para discutir a política de São Paulo. O Mário Covas era o prefeito. Primeiro prefeito, que ainda foi indicado pelo André Franco Montoro. Mas o Montoro foi eleito. Dai falaram: »Por que gastaram tanto dinheiro aqui em vez de construir milhões de centros na periferia. Isso privilegia o centro em vez da periferia.« Foi uma conversa estúpida que eu quase enlouqueci. Por que? Porque primeiro por que a gente tinha resistido o tempo todo para conseguir por o prédio em pé. Depois que o prédio foi em pé e tinha uma função, ele era o sinônimo da ditadura que era centralizadora. Era uma coisa para você enlouquecer. Acontece que isso foi logo do começo no primeiro governo. O prédio ficou meio abandonado, deixaram ele meio a »Deus dará«. Não deram dinheiro.

Aconteceu o seguinte: Como não tinha dinheiro e ninguém queria, a população foi assumindo. Primeiro os alunos de estudante de cursinho, que iam estudar, tem vários cursos pré-vestibular, ali na Liberdade tem uma serie de cursinhos tradicionais. Então gente que morava longe, que não tinha como estudar em casa, começaram a assumir aquele espaço como espaço seu. Isso foi crescendo, crescendo, crescendo. As manifestações da população em relação aquele prédio são deliciosas de ouvir. As pessoas adoram o prédio. E assumiram o prédio. Dai o prédio foi recuperado aos poucos, reformado aos poucos.

*J: Em 2000 teve uma grande reforma. O Martin Grossmann centralizou a administração lá em baixo, reabriu a rua interna para instalar novos usos.*

R: Sim. O grande medo que a gente tinha, sabe o que era, aquele prédio virar um prédio administrativo. Não, olha, foi por pouco. Aqui tudo vira administração!

*J: Também teve um incêndio. A cobertura pegou fogo, não? Teve um pouco de azar.*

R: Tem algumas coisas lá que nunca fizeram, aquele forro que era lindo.

*J: Deviam colocar hoje em dia.*

R: Deviam fazer, mas quem é que faz? É difícil. As pessoas não entendem muito de arquitetura. Deviam arrumar um dinheiro para completar aquilo. Acho que podiam fazer uma campanha.

*J: Pelo menos, no ano passado a Bienal de Arquitetura estava lá.*

*Eu morrei na Aclimação, dez anos atrás. Dai descobri esse prédio. Minha esposa fazia dança lá. Sempre o gostava também. Dai percebi que ninguém o conhecia. Nos livros de arquitetura não existia. Comecei a pensar: »Nossa que estranho«. Foi o ponto de partir para o meu trabalho de doutorado.*

R: Legal!

*J: É um lugar muito especial, numa época difícil e é um espaço muito bonito.*

R: Eu acho que é uma arquitetura muito especial. Se você imaginar que isso foi feito a trinta anos atrás. No Centro Cultural é a síntese entre a técnica e a arte. Ele não é um objeto que foi estruturado por outro.

Então, é aquela ideia de síntese, dos aspectos econômicos, sociais e culturais, dos aspectos técnicos e dos aspectos estéticos. Eu acho que ele tem essa qualidade de ser essa síntese. Ele não privilegia um aspecto em detrimento do outro. Eu acho que ele é bem equilibrado em nesses três pontos.

*J: Essa foi a síntese perfeita. Muito obrigado!*



**Entrevista 18.11.2014**

**Arquiteta Maria Helena Lobo de Queiroz**

**Local: Apartamento em Perdizes**

**Maria Helena Lobo de Queiroz:** Você conhece o Paulo Markun?

**Jens Brinkmann:** Não.

M: Ele é muito amigo da Tininha (Christina) e da Rita. Ele escreveu esse episódio num livro. O Élio Gaspari escreveu. O Audálio Dantas escreveu. O episódio foi o seguinte: Paulo Egydio Martins assumiu em março o governo do Estado. *(Paulo Egydio Martins foi governador de São Paulo no período 15 de março de 1975 até 15 de março de 1979)* Uma semana ou dez dias depois, eu trabalhava na Praça da República, muito perto do IAB, vem um funcionário do IAB e fala assim: »A polícia entrou no IAB e arrombou o arquivo, levou a ficha de Eurico e do Jorge Vilheim que era o secretário de planejamento.« Eu falei: »Bom, precisa falar para ele.« Nada disso a gente podia falar por telefone, nem tinha celular.

Ai, eu fui até o escritório dele que era na Paulista e falei: »Olha, aconteceu isso.« Ai, ele ligou para o meu pai, meu pai foi militar reformado, porque ele estudou engenharia, tanto que ele foi trabalhar na Mercedes Benz, porque estudou engenharia mecânica de automóvel, mas conheceu o secretário de segurança. Ai o Eurico ligou para ele e falou: »Dá para você descobrir o que está acontecendo? Porque eu sou presidente de uma instituição, e não posso botar em risco as coisas.« *(Eurico Prado Lopes foi presidente do IAB na Gestão 1974 à 1975)*

Ai meu pai foi falar com o Secretário de Segurança e o secretário falou: »Ah não, teve alguém que denunciou ele.« Tinha uma lista de pessoas. Que Eurico tinha participado de uma coisa do partido comunista quando era estudante. Ele falou: »Isso faz mais que dez anos, crime comum prescreve antes, não é possível que seja isso, é muito esquisito.«

*J: Eurico não era do partido comunista?*

MH: Quando era estudante, era. Mas já não era mais nesse momento. Imagina, foi uma coisa de estudante. Eu conheci ele como estudante e eu não cheguei a entrar no partido comunista com ele. Eu não cheguei a entrar por que logo ele saiu.

Aí, meu pai veio com essa história e ele falou que é para você amanhã se apresentar no II Exército para depor. Aí, meu pai foi embora. Era uma pessoa bastante ingênua politicamente. Aí tinha uma solenidade no IAB e nos fomos ao IAB. Ele abriu a solenidade

saiu da mesa, chegou para mim e falou para mim: »Tem uma coisa esquisita acontecendo. Nós vamos para o palácio, falar com Paulo Egydio«.

Daí, foi uma cena surrealista. Ele tinha um Puma vermelho. E nos fomos para o palácio de Puma vermelho. Eurico com a gravata já aqui do lado, a camisa para fora da calça já. E a gente não conseguiu entrar. Não tinha celular. Chega na porta do palácio e fala assim: »Quero falar com o Governador« que assumiu faz dez dias. Mas a gente insistiu tanto que um segurança foi junto com a gente até lá. Quando nós chegamos lá, tinha dois jornalistas conversando. E Eurico falou assim: »Fala nada na frente dos jornalistas.« E aí nós ficamos esperando os jornalistas irem embora. Quando contamos para o Paulo Egydio ele falou: »É mesmo muito esquisito o que está acontecendo, porque eles sabem que você tem uma relação comigo.« Aí ele ligou pra Brasília. Aí ele ligou pra o Secretário de Segurança a ordem de prisão do Eurico já estava na rua. E ele ligou para Brasília, fez uma reclamação. Porque o meu tio, irmão do meu pai, tinha sido, Ministro da Guerra Castelo Branco e o Paulo Egydio tinha sido Ministro do Castelo Branco. E ficaram muito amigos. E ele falou assim: »Ele é casado com a sobrinha do Marechal Ademar. Tem alguma coisa muito esquisita aí.« Aí ele falou: »Você não vai para casa, Eurico, porque essa coisa de mandar pra prisão não se brinca. Você vai para casa do seu sogro.« Ligou pra o meu pai, falou assim: »Abriga o seu genro.« E eu fui para casa, porque as crianças estavam sozinhas.

Aí a gente foi descobrindo. Porque eu tinha um padrinho militar reformado no Rio que era iminência parda, meio sabia de tudo. Fomos pra o Rio conversar com ele. Ele contou tudo, é fulano, que tinha Paulo Maluf no meio. É isso. Então voltamos com essa história para contar pra o Paulo Egydio, e começou a ficar claro que eram militares contra militares na história. E tinham as pessoas que entraram. Então, Isso foi em março. Quando foi em Setembro, mais o menos, o Vlado morreu em outubro, eles começaram perseguir a Secretaria da Cultura, que era o o Secretário. (*Vladimir Herzog, jornalista na TV Cultura, foi torturado até a morte no dia 25 de outubro de 1975.*) E pegaram todos os jornalistas da TV Cultura e prenderam todos. E o Vlado, que morreu, era chefe do jornalismo e ele falou: »Eu preciso fechar o jornal. Eu me comprometo a ir amanhã de manhã no II Exército depor.« Coisa que tinham sugerido que o Eurico tivesse feito. E ele entrou para depor e morreu. Tomou um choque a mais e morreu. Dai fingiram que ele tinha se enforcado.

O Eurico era cardíaco, a gente não sabia nesse momento. Foi um ano antes dele ser operado. Se ele tivesse tomado um choque ele teria morrido. Com certeza. Ele foi salvo por aquela coisa »eu vou falar com Paulo Egydio«.

Aí no dia seguinte o Paulo Egydio pediu pra o meu pai para perguntar no II Exército. Pra perguntar o que estava acontecendo. O Euríco ia muito no II Exército, cada pessoa que era presa ele ia lá reclamar. Aí, meu pai chegou lá e eles falaram assim: »Imagina, não temos nada contra o seu genro. Gostamos tanto dele.«

Era tudo muito assim. Agora tem um livro do Paulo Markun, aqui eu tenho, que conta essa história duas vezes. Todos os jornalistas da TV Cultura foram presos. O Markun tinha uma filha de seis meses quando foi preço. A mulher dele também era jornalista, Dilea Frate. Os dois foram presos. A Dilea nunca tinha tido militância política nenhuma. E o bebê de seis meses ficou com irmã dele. Então os amigos o que fizeram, organizaram o batizado para a menina, para ver como eles estavam. Porque eles foram junto com a escolta. E aí, nesse batizado o Markun pediu para voltar para prisão com pai. Conversou com pai e falou para avisar o Vlado sumir, porque eles estão atrás dele. E o pai do Markun foi lá, falou com Vlado e ele falou: »Eu não devo nada para ninguém, para que vou sumir.« Daí morreu. E a Tininha (Christina) foi presa depois disso.

*J: O ano 1975 foi um ano muito tenso?*

MH: Tem quatro livros sobre a ditadura que o Élio Gaspari escreveu: *A Ditadura Envergonhada*, *A Ditadura Escancarada*, *A Ditadura Derrotada* e *A Ditadura Encurralada*. O primeiro é sobre o período do Castelo Branco, que era uma ditadura para durar um ano e ter eleição. E ele recebeu um golpe interno, que fez ele fazer o AI-2. O segundo volume é o Costa e Silva que fez o AI-5.

O Eurico sempre teve uma militância muito grande no IAB. No princípio do regime militar, no ano 1968 e 1969 foi uma época interessante. Eles decidiram que nenhuma chapa de esquerda ia entrar no IAB. Que precisava preservar a entidade. Mas eles conseguiram montar diretorias assim: um arquiteto de direita importante, tipo Júlio Neves, e a diretoria toda a esquerda. Isso o Júlio fez muito bem. (*Julio Neves, presidente do IAB na gestão 1966 á 1967.*) Depois entrou Alberto Botti, que era um cara nessa mesma linha. Então eles conseguiram segurar o IAB durante muito tempo. Porque o Júlio Neves era colega de colégio do Paulo Maluf.

*J: Eurico foi diretor quando?*

MH: Foi diretor todos esses anos. Ele foi presidente da gestão de 1974 á 1975. Eu acho que na primeira diretoria foi no Júlio.

*J: Essas referências do tempo são exatamente o que me faltam ainda.*

MH: O Elio Gaspari é muito importante. Sabe por quê? Ele tinha um amigo que era assessor do Golbery do Couto e Silva. *(Golbery do Couto e Silva, general e geopolítico, reconhecido como um dos principais teóricos da doutrina de segurança nacional, Chefe das Casa Civil nos governos militares de Ernesto Geisel e João Baptista Figueiredo a partir de março 1974 até 1981. notabilizando-se como responsável pela chamada política de distensão, que marcou o início do processo de abertura política)*. Ele teve acesso aos arquivos do Golbery. O Golbery do Couto e Silva era o eminência parda do Geisel.

São quatro volumes: *A ditadura Envergonhada, A Ditadura Escancarada, A Ditadura Derrotada, A Ditadura Encurralada*. Acabou de ser reeditado. Tratam dos quatro períodos da ditadura. Dizem sempre que vai sair um quinto, porque foi até o Geisel. Eu sei que num deles, na página setenta, tem a história que é a mesma história que o Markun conta aqui.

O livro do Markun é tudo sobre o Vladimir Herzorg. *(Paulo Markun, »Meu Querido Vlado - A História de Vladimir Herzog e do Sonho de uma Geração«, Editora Objetiva, 2005)* Ele é o mote de 1975. Que foi o ano que a Christina foi presa também. Porque, a Christina foi denunciada por um professor daquele colégio dos filhos do Paulo Egydio. Ele falou para mim. Quem denunciou foi um cara que chama Salvador Faro, professor de História do Santa Cruz. Ai, eu perguntei pra o marido dela e pra o marido da Rita que era o Júlio: »Vocês conhecem o Salvador Faro?«. »Logico, ele era companheiro nosso.« Falei: »Companheiro que dedou.« Então 1975 foi o ano em que tentaram um golpe de extrema direita. O Governo de São Paulo era mais visado por que o Paulo Egydio era o governador nomeado mais importante do Geisel. E o golpe era para ser em cima do Geisel. Então foi em cima do governo dele, dos amigos dele, enfim. Foi uma coisa muito pesada para nós todos.

*J: Em 1975 também apareceu a ideia da nova biblioteca. Foi o começo do projeto do Centro Cultural. Eles foram nessa viagem para Finlândia. Conversei com a May Negrão no ano passado também.*

MH: Ela estava na missa do Luiz. A missa depois que ele morreu. A Rita levou ela.

*J: Sim, foi a Rita quem me colocou em contato com ela.*

MH: Essa história esta numa página setenta, eu não sei em qual volume é. A minha história que era sobrinho do meu tio, que o Eurico foi ameaçado de prisão. Isso foi um dos primeiros



episódios do Paulo Egydio. Ele está com 85 anos. Outro dia eu estava conversando isso com ele. Eu tinha trinta e poucos anos, então a gente é muito irreverente. Eu sento na frente do governador e falou para ele: »Estão prendendo as pessoas e você não faz nada?« Ele falou assim: »Minha mala está embaixo da mesa. Se vão me mandar embora tenho que ir.«

*J: Foi assim?*

MH: Sim, ele tinha acabado de sumir. Na pressão, tudo mundo enrola dele sendo preso, jornalistas da TV Cultura, que a TV é estadual.

*J: Eu achava que o governador tinha mais poder, na verdade.*

MH: Nesse momento, não. Inclusive foi o Secretário de Segurança dele, com quem meu pai foi falar. Outro dia falei isso para ele: »Como você confiava nesse cara?« Ele falou: »Minha família toda me fala isso, mas ele foi muito leal a mim.« Falei: »Você pensava que ele era leal a você.« Ele fica sabendo que tem um mandato de prisão contra o Eurico e ele sabe que Eurico é genro do meu pai, que ele conhece. »Seu amigo ele não te avisa nada? Que é isso? Está do outro lado!«

Dom Paulo era uma pessoa importante. Sabe quem é Dom Paulo Evaristo? Dom Paulo Evaristo Arns era o Cardeal Arcebispo de São Paulo. Ele era uma pessoa muito, muito atuante.

Era os militares contra a esquerda. Depois que o Elio Gaspari escreveu os quatro livros ele percebeu que eram os militares contra os militares. A esquerda entrava como massa de manobra. O Vladimir Herzog não foi preso porque ele era da esquerda. Ele foi preso porque ele trabalhava na TV Cultura, que era do governo do estado. O Eurico foi ameaçado de prisão, porque ele era amigo do Paulo Egydio como presidente do IAB. Entendeu? A Christina foi num balaio dos professores do Colégio Santa Cruz, porque um cara do Santa Cruz que... O Markun falou para mim: »Tenho que escrever outro livro, porque eu estava completamente equivocado.« Ele escreveu esse aqui em 2005. É pós os livros do Elio Gaspari. Olha aqui, essa foto é um horror. Como é que alguém se enforca num lugar baixinho desse, que ele ficou de joelho.

A gente passou por umas coisas muito difíceis. Meu pai como tinha sido militar, tinha muitos amigos militares. E uma vez, nós estávamos almoçando lá com as duas crianças pequenas num domingo, e meu pai, muito ingenuamente, falou assim, isso foi logo em 1975: »A minha filha tem um amigo que viu o corpo do Vlado«. E tenho mesmo um amigo médico

que viu o corpo do Vlado, porque é daquelas cerimônias judaicas de lavagem do corpo, »E ele garante que ele não se enforcou.« Ai o cara veio pra cima de mim. »Como é o nome do seu amigo.« Falei: »Que?« »Não, porque quem é que falou uma coisa dessa?« Quando a gente tem trinta anos a gente tem muita coragem, falei assim: »Você quer me interrogar? Me chama lá. Aqui é casa do meu pai. Vim almoçar com meu marido e meus filhos. Não é lugar de me interrogar. Me chama lá.« Porque eu sabia que eles não iam me chamar.

*J: Nossa. Então, quando na verdade começou a ficar menos pressão?*

MH: Ai que aconteceu, como isso começa aparecer, ali mesmo o Vlado morre em outubro e logo em seguida, e logo seguida em janeiro morre um operário, chamado Manuel Fiel Filho, da mesma maneira. E o Geisel, quando Vlado morreu, tinha dito pra o comandante do 2º Exército que isso não podia acontecer nunca mais. Quando Manuel Fiel Filho morreu ele veio e tirou o comandante do 2º Exército. O sindicato dos jornalistas inaugurou um auditório chamado Vladimir Herzog, ele foi inaugurar. Porque o projeto dele, independente dele ser um militar de direita, era começar a abertura. Aí veio esse pessoal da extrema direita do exército, tinha um general chamado Sílvio Frota, que era o comandante dessas coisas, para desestabilizar essa abertura.

*J: Por que será que o Geisel teve a ideia da abertura? A economia já não estava mais indo tão bem?*

MH: Mas não era isso. Quando Castelo Branco assumiu ele não assumiu para ficar trinta anos de ditadura. Ele assumiu porque acharam que o país estava correndo o risco de cair nas mãos de comunistas. Tinha toda essa coisa muito próxima do Fidel Castro, muito recente, e aí ele deu um golpe. Aliás foi um golpe abortado, teve um General de Minas que tomou a iniciativa, não era pra ser daquele jeito. E, era para ter eleição e voltar tudo normal.

*J: Depois não queriam lagar mais o poder?*

MH: Ai, entra uma coisa mais a direita que era o Costa e Silva, depois o Médici que foi o mais carniceiro de todos, e aperta. Tem o AI-5 que tira direitos, Paulo Mendes da Rocha foi cassado na USP, como todos os professores, o Artigas, enfim. E ai depois, o Geisel era um cara mais linha Castelo Branco e começa a tentar voltar a abrir. E parece. O Paulo Egydio, que é uma pessoa muito próxima de mim, e com quem até hoje converso muito. Ele é uma pessoa muito liberal, o governo dele... Na época do Geisel.

*J: Mas também, esse processo da abertura ainda demorou dez anos?*

MH: Sim, porque aí vem o Movimento das Diretas. Ai perdeu. O Movimento das Diretas perdeu no Congresso, e teve um colégio eleitoral que elegeu o Trancado Neves, que morreu antes de assumir. Mas é daí para frente. A primeira eleição pra presidente que eu votei, votei junto com meus filhos, que foi a eleição que o Collor ganhou. *(Fernando Collor de Mello, presidente do Brasil, 15 de março 1990 até 2 de outubro 1992)*

*J: Falando dos seus filhos, quantos filhos você tem?*

MH: Três.

*J: Todos do Eurico?*

MH: Não, os dois mais velhos que são aqueles dois pequeninhos ali, esse senhor e aquela senhora ai, tem 43 e 41. E tenho mais um filho.

*J: O Eurico nasceu quando?*

MH: Naceu em 5 de novembro 1939.

*J: Esse tempo da muita pressão até 1975 e depois o começou do processo da abertura, tem a ver com a trajetória do projeto do Centro Cultural. Sempre pensei de onde veio essa ideia da Biblioteca Central, porque decidiram criar uma instituição cultural dessa?*

MH: A primeira eleição para presidente direta foi em 1989. Mas sabe uma coisa interessante que o Luiz deve ter dito. Sobre essa coisa aberta, do Centro Cultural a ser aberto?

*J: Não, quando encontrei com ele, ele contou o básico. Mas agora já estou muito mais dentro dessa história e preciso saber os detalhes. Tudo que você falou é muito interessante.*

MH: Eu me separei do Eurico antes dele morrer. O meu terceiro filho não é filho dele. Mas a gente era muito amigo. Meu filho mais velho morava com ele aqui.

*J: Em que ano você se separou? Eurico morreu em 1985.*

MH: Sim, ele morreu em 1985. Eu separei dele em 1976. Mas a gente se falava todo dia. Nós tivemos a mesma profissão, os mesmos amigos, e eu tinha um filho que morava com ele. Então eu sei coisas, inclusive do Centro Cultural, porque ele falava muito comigo.

MH: Eu fiquei muitos anos sem ver o Paulo Egydio. Há uns dois ou três anos atrás ele deu uma entrevista na Globo News falando que o Vladimir Herzog tinha sido assassinado.

»Tenho certeza, era o meu Governo, tenho certeza disso.« Ai ele conta essa história que uma amiga minha me procurou uma vez, porque o marido dela Eurico Prado Lopez, presidente do IAB, estava sendo ameaçado de prisão.

Eu comecei a ver a entrevista e, de repente, sabe aquilo, me tirou o ar. Gente que coisa, Paulo Egydio falando isso hoje. No dia seguinte eu liguei para ele. Falei: »Você fez uma coisa muito importante.« Ele falou: »Importante para mim.« Ele não podia morrer sem dizer isso publicamente. E aí a gente se aproximou de novo e ele estava ali e eu vou conversar politica com ele que ele adora. Falamos bem mal da Dilma.

MH: Que mais que eu acho que posso dar para você?

Então que ano ele entrou no IAB eu não sei. Vai faltando gente para você perguntar. O irmão dele morreu.

*J: Ainda foi nos anos sessenta que ele entrou?*

MH: Foi nos anos sessenta. Ele saiu da faculdade em 1963. No IAB, ele primeiro entrou na diretoria do Alberto Botti (gestão 1964-65) e depois no do Júlio Neves (gestão 1966-1967), não como presidente. Presidente ele era no mandato 1974 até 1975.

*J: Isso é interessante por que me perguntei como o Departamento das Bibliotecas chegou nele para fazer o programa da biblioteca? Talvez seria também por que Eurico era envolvido no IAB?*

MH: Não sei. Eles fizeram primeiro um estudo que não era físico, que era funcional. Com a May. Como funcionava a biblioteca etc. Porque naquele lugar onde esta a biblioteca iam ser uns prédios comerciais. O terreno era um terreno muito difícil, muito estreito, um desnível muito grande.

Lá tem uma praça que chama Eurico Prado Lopes, no passeio do metrô. Desde o princípio era pra o metro sair de dentro e levou vinte anos para isso acontecer. Quando Calil era diretor do Centro Cultural. Ele foi um diretor do Centro Cultural perfeito. *(Carlos Augusto Calil, diretor do Centro Cultural São Paulo entre 2001 até 2005)* Ele chamou o Luiz para ver várias coisas. Teve um diretor, o Fernando Lemos, um artista plástico, ele odiava o Centro Cultural. O prédio quase pegou fogo nessa época.

Foi bem no começo nos anos oitenta. Eurico ainda estava vivo. Porque eu me lembro que tinha Eurico no corredor do Centro Cultural andando de um lado por outro que nem um

louco. Eu tinha ido para lá para ver um teatro, falei: »O que esta acontecendo? Você está tão exagerado?« – »Eu não bato nele, porque ele é eleijado!«

*J: O primeiro diretor foi o Ohtake?*

MH: O Ricardo. Ricardo foi ótimo.

*J: Depois foi o Fernando Lemos.*

MH: Ele deixou cair. Deu curto na instalação elétrica. Ele é um artista plástico importante.

*J: Eu conheci o Centro Cultural em 2003. Já estava no processo de melhorar. Já tinham feito essa grande reforma e o Martin Grossmann tinha reestruturado a administração para baixo, para abrir a rua interna de novo. Eu sempre me perguntei por que um prédio tão legal, com um espaço único, durante muito tempo não estava funcionando bem?*

MH: Você não sabe quanto tempo levou para instalar o ar-condicionado dos cinemas, quanto tempo levou para fazer tratamento acústico. Você ouvia barulho de uma sala para outra. De quem é a culpa? Do arquiteto. Depois tinha uma coisa que é importante você saber. Não era a arquitetura paulista. O ideário da arquitetura paulista. A patrulha foi brutal! Ele foi criticado pelo seus pares, de todo lado.

Uma vez a revista *Projeto* publicou o projeto do Centro Cultural. Foi um massacre inacreditável. Eu uma vez conversei isso com Ricardo e ele falou o Ruy sofreu a mesma coisa. Porque sai fora do »pórtico de concreto Artigas«, entendeu? E aí, engraçado isso. Porque passaram trinta anos, e outro dia o Pedro, filho do Paulo Mendes da Rocha, falou que recebeu pessoal da Arcelor, levou os franceses para ver várias estruturas metálicas. Eles enlouqueceram no Centro Cultural. Falei ainda bem. O Eurico não viveu isso, coitado.

*J: No ano passado pela primeira vez, a Bienal de Arquitetura foi lá. Eu acho o edifício está sendo redescoberto.*

MH: E a quantidade de gente que tem lá. É um negocio tão fascinante. Porque é cheio de gente. O tempo inteiro cheio de gente. Agora com o metrô, então.

Tem um cartaz de aniversário, antes do Eurico morrer, que tinha uma frase do Eurico tipo: »Abrir os casulos fechados da cultura.« Você não achou essa frase escrita em lugar nenhum?

*J: Não, não li ainda.*

MH: Meu filho tem esse cartaz na parede da casa dele. Um cartaz cinza com uma estrutura meio prateado. Porque realmente é um prédio cultural completamente aberto.

*J: Sim, sempre me perguntei por que demorou vinte anos para ser reconhecido? Até a Yvonne Mautner, conversei com ela sobre essa época, ela falou que não ia muito lá. Parece a classe média não ia muito? Só estou tentando entender por que?*

*Eu morava na Aclimação. Daí descobri o Centro Cultural. Para mim foi uma descoberta por que nos livros mesmo sobre a arquitetura brasileira eu não achei.*

MH: Esse é o primeiro livro que saiu com alguma coisa sobre o Centro Cultural. *(Serapião, Fernando. »Centro cultural São Paulo – espaço e vida«, Monolito, São Paulo, 2012)*

*J: Sim, é mesmo. Mas o que eu acho interessante é a história da biblioteca também. No meu trabalho quero começar antes, porque sou arquiteto.*

MH: Isso a May sabe bem, a Rita sabe bem. A May foi a grande sustentadora do projeto!

Tinha coisas no projeto original, não sei se o Luiz te falou, que nunca foram implantadas. Tinha toda parte do restaurante, a parte de restauro de quadros, que era todos os subterrâneos. Que tinham os acervos todos guardados. Isso nunca foi feito.

*J: A parte da administração que ia mudar para lá embaixo mas nunca mudou. Acho que depois fechou o Departamento das Bibliotecas e virou parte do Departamento da Cultura. Daí teve uma briga de competências. Daí apareceu o Mário Chamie como secretário da cultura. O Eurico gostava dele?*

MH: Eurico gostava dele.

*J: Foi o Mário Chamie que mudou o projeto da biblioteca pra o Centro Cultural.*

MH: Ele era o grande apoio que Eurico tinha. Ele era o Secretário da Cultura. Mas o prefeito era um troglodita. *(Reynaldo Barros era prefeito de São Paulo a partir de 12 de julho de 1979 até 14 de maio de 1982. O Centro Cultural São Paulo foi inaugurado no penúltimo dia do mandato dele.)* Fez uma inauguração precipitada, sem estar pronto, porque estava no fim do mandato dele, e aí não ficava pronto nunca.

MH: As luminárias tem uma luminária com luz fria e tinha um tecido que passava como difusor.

*J: Que nunca foi colocado?*

MH: Foi colocado. Foi o Fernando Lemos que mandou tirar tudo.

*J: São esses detalhes que eu acho interessante, que explicam porque ficou inacabado, o metrô não ligava.*

MH: No projeto original tinha até mais do que tem hoje. Porque era subterrâneo. Tinha uma saída dentro do Centro Cultural.

*J: Então em 2000, quando fizeram a grande reforma, o prédio ficou o mais perto da forma como Eurico e Luiz o tinham imaginado?*

MH: Mais perto, vamos dizer. Eu me lembro das pessoas dizendo assim: »Nossa que porcaria de projeto que o Eurico fez, de um teatro se houve outro, gente, isso não é do projeto.« Estava tudo lá, equipamento de ar-condicionado, de acústica estava lá estragando.

*J: Teve uma briga com a construtora responsável também?*

MH: Tinha duas. Tinha da estrutura metálica que era a Açade e tinha a Método.

*J: Me pergunto, se tinha todo equipamento lá, o porque de não ter sido instalado.*

MH: Porque não deu tempo. Inaugurou sem estar instalado. Mas isso era o equipamento, não tinha mais a ver com a construtora.

Quando Eurico morreu, a gente tentou um movimento de fazer uma fundação pra o Centro Cultural. E fizemos uma grande reunião na casa do Paulo Mendes da Rocha. Fazendo abaixo-assassinado para os artistas. Foi feito um grande abaixo-assassinado com artistas muito importantes, pedindo para transformar numa fundação. E que todo aquele que participasse da fundação teria em contrapartida dias de uso de auditório, de auditório, espaço de exposição. Era uma ideia legal porque, se lá, uma empresa contribui e daí uma semana por ano ela tem direito de fazer um evento lá. E o prefeito, que é hoje o presidente da TV Cultura, ele era presidente da Câmara, ele engavetou. Isso nunca foi para frente. Que era uma solução fazer uma fundação. O Museu da Casa Brasileira, que é uma fundação. É do Estado. Podia ter uma fundação da prefeitura do Centro Cultural. Pudessem receber recursos não de dotação orçamentaria só. Enfim.

*J: Eurico era o primeiro arquiteto na família ou já tinha outros antes?*

MH: Tinha um tio. Chamava Antônio Augusto Marques.

*J: Ele era de onde?*

MH: Ele se formou em São Paulo, no Mackenzie. O Luiz e o Tio. Ele era arquiteto e tinha um escritório de arquitetura e era pintor.

*J: O Eurico se formou quando?*

MH: Em 1963.

*J: Então foi um ano antes do golpe. O projeto do mercado de pinheiros foi quando?*

MH: Foi em 1967 quando Faria Lima era prefeito. Que era um prefeito nomeado.

O Eurico tinha um escritório desde que era estudante. Não era Luiz. A gente não estava formado. Haron Coen, Raymundo de Pascual e o Sami Bussab. Eu comecei trabalhando como estagiária deles. Estagiária de estudante de arquitetura, olha só.

*J: E você se formou em 1966.*

MH: Eu e Luiz no mesmo ano.

*J: Foi você que apresentou o Luiz para o Eurico?*

MH: Sim, porque o Luiz era meu colega de turma, nasceu no mesmo dia que eu. Luiz tinha um outro escritório de arquitetura quando era estudante com alguns colegas nossos. Ai a um certo momento ele desfez esse, e Eurico desfez o outro e ele foi trabalhar com Eurico. E ficou 18 anos com Eurico.

*J: Até ele morrer?*

MH: Não, até o Eurico morrer, ele saiu meses antes de Eurico morrer. O Luiz me ajudou muito nisso, porque tinha que desmanchar aquele escritório todo. Alias, o escritório do Eurico não foi fechado até hoje. Não faz mal, ele caiu em desuso. Houve um momento que apareceu uma dívida da receita federal. Liguei para Luiz e falei assim: »Temos uma dívida da receita federal e a gente não tem mais um documento para saber. Porque o contador fugiu com os documentos.« Aí nos fomos na receita e nós pagamos isso mensalmente. A gente deu como garantia os nossos telefones, porque daquela época telefone era bem caro e nós pagamos todo mês uma quantia até quitar a dívida.



*J: O que vai acontecer com o escritório do Luiz agora?*

MH: O escritório do Luiz já estava meu desativado. Ele estava só dando aulas. A Miriam sabe tudo. Eles estão organizando uma biblioteca. Outro dia eu falei com ela e ela falou tudo sábadado eu vou para lá com Paulo, que era o companheiro dele. Nós estamos, acho, na parte da frente onde estava o escritório, organizando uma biblioteca com todos os livros dele, se quisesse aparecer lá. Eu estou até para ir lá, porque ele tinha, ele é uma graça de pessoa. Esse meu filho estava desenhando lindamente a vida inteira e deu um desenho uma vez para ele quando era pequeno, era um avião. Ai no dia do lançamento desse livro ele levou o quadrinho e falou: »Olha como você desenhava bem quando você era pequeno.« E eu quero pegar esse quadrinho.

*J: O Eurico começou a estudar arquitetura por causa desse tio, foi a referência dele?*

MH: Acho que tinha, porque o pai dele era engenheiro e o irmão mais velho era engenheiro. E tinha esse tio arquiteto.

*J: Por que do outro lado, o Luiz tem toda essa história com pai dele, que queria que ele estudasse outra coisa e só depois que o pai morreu ele voltou para trabalhar como arquiteto.*

MH: Mas o Eurico não tinha esse tipo de coisas. Porque o pai dele morreu quando era pequeno. Ele tinha sete anos. Ele teve um infarto no carro com os três filhos dentro do carro. As vezes eu falava para ele: »Eurico talvez um pouco menos, esta muito agitado.« Ele falava assim: »Tenho que fazer tudo rápido, porque eu sei que vou morrer cedo.« E não é que morreu!

*J: Então o ano 1975 foi um ano interessante em vários momentos. Eurico é presidente do IAB, começo do projeto da biblioteca, no auge da ditadura.*

MH: Sim importante. Inclusive essa foto do site do IAB não é de 1974 e 1975. O Eurico não tinha barba. Quando ele era casado comigo ele não tinha barba. Quando ele operou o coração logo depois ele deixou crescer a barba. A gente se separou.

*J: Durante a obra ele tinha uma barba.*

MH: Depois que ele operou o coração ele nunca mais tirou a barba.

*J: Quando ele operou o coração?*

MH: Em 1976.

*J: Foi a época do anteprojeto da biblioteca. Depois foi ele que teve a ideia do conceito da rua interna que eu acho é a chave do projeto até hoje.*

*J: Como era a relação de trabalho entre Eurico e Luiz? Quem fazia o que? Por que eles trabalhavam juntos? O que eles gostavam um no outro?*

MH: A parceria dele com Luiz era assim. O Luiz era um cara infinitamente organizado. Eurico era uma pessoa assim: Infinitamente desorganizado. Caneta grafo, a gente era do tempo da caneta grafo. Você chegou a pegar caneta grafo? Tinha que limpar etc. Não limpava, ele jogava fora. Entupiu ele jogava fora. Era tudo assim. Ele era assim. E o Luiz era o oposto disso. O Luiz era uma pessoa perfeccionista. Tudo dele tem de ser direitinho. Então eles tinham uma coisa complementar muito forte. Agora Eurico era uma pessoa de uma criatividade, acho um pouco bipolar, hoje eu acho. Muito criativo mas de vez em quando tinha depressões. E Luiz era aquela pessoa sempre feliz, sempre de bom humor, sempre satisfeito. Eu acho que eles tinham uma parceria muito boa, porque Eurico não tinha paciência com certos clientes era o Luiz atendia. »Eu ficou bravo ele [Eurico] entra no escritório, e eu estou numa reunião com clientes, ele nem entra para falar bom dia pra o cara.«

*J: Eles montaram uma equipe grande na época do Centro Cultural?*

MH: Sim. E depois tinha muita gente legal que desenhava. Tinha o Valandro Kitchen, um cara que desenha lindamente.

*J: Sobre os projetos que eles fizeram. Depois do Centro Cultural não teve mais muitos projetos? Eurico ainda fez um outro projeto depois?*

MH: Voce sabe que eu não sei. Por que o Centro Cultural semi-inaugurou em 1982 e Eurico morreu no princípio de 1985. Três anos depois. Mas ele ficou continuando no Centro Cultural. Depois do Ricardo Othake entrou o Fernando Lemos e teve aquela briga. Isso foi uns meses antes dele morrer que eu encontrei com ele.

*J: Então ele estava ocupado com o Centro Cultural até a morte?*

MH: Acho que estava. Agora o que ele estava fazendo além do Centro Cultural ele dava aula. Ele sempre deu aulas.

*J: No Mackenzie?*

MH: Não, nunca no Mackenzie. Ele deu aula na FAAP, não era um curso de arquitetura era um curso industrial. Porque ele desenhava móveis também. Eles desenhavam os móveis dos escritórios, da biblioteca. Aquelas mesas que encaixam. Deu aulas na Belas Artes na arquitetura e Santos, na Faculdade de Arquitetura de Santos. No Mackenzie nunca deu aula.

*J: E antes foi o mercado de Pinheiros. Eu vi a casa mas não tinha certeza se esse livro menciona todas as obras que eles fizeram. Ali fala de uma casa que fizeram no Guarujá.*

MH: Ah, essa casa é linda. Essa casa, na verdade, era de uma amiga nossa, agora ela vendeu. Ele fazia casas sim para a gente amiga, e ele fazia o projeto quem quer, ele não cobrava nada, quem não quer, eu não vou ficar de nhe,nhe,nhe, de conversinha. Essa casa ele fez do jeito que ele quis. É linda, porque é uma casa que tem aos pilares dentro da piscina, a piscina entra dentro da sala. O piso é todo de vidrolil desenhado. E entra dentro da piscina o mesmo desenho. É bem legal. Os quartos são divididos com armário e tem uma cobertura única com uma viga de concreto. Tem um murinho. Você conhece ela, teve lá?

*J: Não. Só conheço ela pelas fotos do livro. Eu acho interessante o processo de desenvolvimento deles como arquitetos. Como arquiteto, você com cada projeto aprende mais. Você trabalha com certo material, depois eles fizeram o Mercado de Pinheiros que também é de concreto e acho que tem muito a ver com o Centro Cultural.*

MH: Há outros projetos. A Residência em Monte Alto não conheço. O Mercado de Pinheiros esta aqui. O Mercado de Pinheiros não é projeto de Luiz.

*J: Mas o Luiz já estava trabalhando com Eurico na época. Porque ele me levou lá, até. Se ele não se identificava com esse prédio ele não iria ter me levado lá. Acho que foi assim. O Eurico desenhou, consegui o projeto e depois chamou o Luiz para trabalhar quando já estava com esse projeto. Dai eles fizeram junto a fase da construção.*

MH: Eu me lembro do Luiz na época dos escritórios. Eles tinham uma parceria com uma empresa norueguesa. E eles faziam, chamavam escritórios panorâmicos, escritório sem divisórias. Eurico desenhava os moveis. Tem uma mesa que esta com meu filho.

*J: Sim, que é o conceito do Centro Cultural também.*

MH: Mas naquela época era uma coisa bastante inovadora. Porque hoje em dia fazem os biombinhos. Não tinha biombinhos nenhum. Tinha planta fazia ambientação. Cada um tinha

seu cantinho com tratamento acústico bravo, pra não passar. Era maquina de escrever. Então eles fizeram a Lubeca, Mitsubishi, Villares. Eram todos projetos muito grandes. Rita trabalhava muito com os escritórios.

Eurico esteve na Noruega na matriz. Em 1970. Isso aqui é Centrais Elétricos do Mato Grosso. Mas já é pós Mercado de Pinheiros.

*J: Mas antes do Centro Cultural.*

MH: A estrutura não é metálica. Continua sendo concreto. Essa casa aqui não sei o que é.

*J: O Eurico foi para Paris também, quando inaugurou o Centre Pompidou?*

*Por que aí a ideia do uso de aço surgiria de lá?*

MH: Ele foi. Olha aqui os diversos projetos do Centro Cultural. Estudo preliminares, você está vendo, era muito diferente. A primeira tentativa de pensar na estrutura metálica foi essa maquete. Depois abriu mais. Você sabe o que é engraçado, eu tenho uma filha que mora em Portugal que é filha de Eurico, e a primeira vez que eu fui naquela parte nova de Lisboa que desci do Metrô, que eu olhei para cobertura, juro por Deus, eu sentei num banquinho, falei: »Eurico enlouquecia se vice isso.«

É uma estrutura metálica com vidro. É uma cobertura com pé direito duplo. Por que o trem passa lá encima, o metrô vem de baixo e o ônibus fica no nível da rua. A parte do trem são umas arvores e aquela parte do metro faz aquele leque. Gente aquilo ali é de uma beleza. Eu penso muito nele quando vejo essas coisas. Por que ele sofreu muito numa época muito difícil. Era uma falta de entendimento do que era o Centro Cultural. O que era aquela estrutura, o que era aquele espaço. Foi só cacetada o que ele tomou. Logo depois saiu um guia da arquitetura paulista. Não saio o Centro Cultural.

*J: Eu sempre me perguntei por que um prédio tão legal não estava dentro? Agora, trinta anos depois, ele esta sendo redescoberto.*

MH: O que me dá muita pena é que ele não usufruiu, não teve o prazer de ver aquele negócio cheio de gente do jeito que é. Aquela vida intensa. Ele viveu o período mais difícil. Foi infernal. O velório dele foi lá.

*J: Mas ele era uma pessoa mesmo positiva?*

MH: Ele sofria muito. No velório dele tinha umas quinhentas pessoas. Porque tinha uns alunos. Com Luiz também, era uma quantidade de alunos, fizeram um painel na sala onde ele estava sendo velado e desenharam milhares de coisas.

Onde o Luiz foi enterrado?

MH: É um cemitério lá perto da represa de não sei lá.

*J: Conheci o Luiz como pessoa muito gentil. Muito honesta, aberta.*

MH: Quando a gente fez mestrado e fui assistir a apresentação dele e ele já estava dando aula. Então tinha uma parte da platéia que era alunos. E ele não falou para banca ele falou para os alunos. Falei: »Careca, o que que você fez?« A gente chamava ele de careca. Ele dizia »A banca não me interessava o mínimo. Me interessava os meus alunos.« E ele falava assim: »Olha, não aceitem regras, ninguém tem que impor regra para vocês.« Os professores ficaram bravíssimos.

*J: Isso ele deve ter aprendido com Eurico, na verdade.*

MH: Lógico! Eu conheço muita gente, muitos arquitetos, que Eurico orientou naquela época. Chamava TGI de graduação. E eles tinham fascínio com ele.

*J: Quais eram as referências do Eurico, teve alguns professores da universidade dele?*

*Você lembra de uns nomes ou alguma influência internacional da época?*

MH: Olha, eu acho Paulinho foi uma pessoa muito grande. Esse concurso de Osaka que o Eurico entrou e que ganhou o Paulinho, ele pegou um avião, foi por Rio para dar um abraço no Paulinho. Paulinho era uma pessoa importante.

*J: Osaka foi em 1970?*

MH: Foi nesse concurso que desisti de trabalhar com ele. Deu tanta bronca em mim. O Luiz falava assim: »Eu fico tão constrangido quando ele começa dar bronca em você.« Fizemos o projeto em 1969. Era bem bonito. Olha, como era bonito.

*J: Então Paulo Mendes da Rocha era uma referência para ele.*

MH: Sim. E a gente tinha um convívio. O Paulo era casado com uma mulher, que teve cinco filhos com ele, que era muito parecida comigo, dez anos mais velha que eu, a Virgínia. E ele primeira vez que ele me viu, ele falou: »Virgínia, entrou uma menina no Mackenzie que é igual a você quando tinha quinze anos.« E é engraçado quando a gente envelheceu, hoje eu tenho setenta e ela tem oitenta, e a gente continua parecida. E o Pedro Mendes da Rocha, filho do Paulo, quando vou nas coisas que encontro com ele, ele falou assim: »Queria

apresentar aqui a minha tia, irmã da minha mãe.« Então, a gente tinha muito convívio. A gente ia muito na casa dele, na casa do Butantã.

*J: E Eurico era amigo pessoal do Paulo?*

MH: Sim, a gente frequentava muito a casa dele. Um dia Paulo chegou para mim, nós ficamos quatro anos sem ter filho, porque a farra era grande, e falou assim: »Vocês não vão ter filhos nunca?« Falei: »Pois é. Então você vai saber de primeira mão que estou grávida.« Ele foi lá dentro pegou essa gravura e me deu.

*J: E teve mais uma referência, uma pessoa do Mackenzie?*

MH: Tinha referências. O Artigas era uma referência para todo mundo. Eu acho que não era uma referência tão positiva, porque foi muito castrador. Essa é a dificuldade que o Eurico teve com Centro Cultural. Não tinha nada a ver com o ideário da »Arquitetura Paulista« foi o Artigas que fez. Eu tinha um arquiteto amigo meu, já morreu, que ganhou um prêmio na Bienal de Arquitetura com a casa dele, toda de concreto. Tinha sido um aluno deles na FAU. Um dia ele falou para mim: »Tenho tanto vontade de pintar meu teto de branco para ver o que acontece.« Eu falei: »Pinta caralho! A casa é sua!« Ele falou: »Nao tenho coragem.« »Então você compra contact branco e cola, pelo menos para ver como fica.« Fica com isso na sua cabeça a vida inteira porque eles vão falar o que. E era assim. O cara não tinha coragem de pintar o teto da casa dele.

Eurico não era uma pessoa assim. Alias, o Mackenzie tinha uma diferença muito grande da FAU. No Mackenzie, na verdade, teve um professor que foi muito importante pra o Eurico que foi o Franz Heep. Era professor do projeto dele no quinto ano.

*J: O Luiz também mencionou o Franz Heep.*

MH: Ele era professor de projeto. Tinha uma gravatinha borboleta. Tem projetos lindos aqui em São Paulo. Tem uma revista. O Fernando Serapião fez uma revista chama Monolito. Você conhece a revista dele?

*J: Sim, claro.*

MH: Sobre Higienópolis.

*J: Nossa, vou gastar muito dinheiro de novo na livraria.*

MH: É lindo, e tem projetos incríveis. Esse aqui é Artigas, isso é o Louveira. E tem esse projeto do Franz Heep na Avenida Higienópolis que eu adoro. O edifício Lausanne. Esse aqui é incrível, o edifício Bretagne do Artacho Jurado. Quando eu era estudante era um palavrão: »Artacho Jurado«. Você não tem ideia como a gente estudou num período patrulado. Eu comprei um livro no livreiro da faculdade, do Frank Lloyd Wright, botei na minha bolsa, trouxe para casa, ninguém podia ver.

*J: Do Frank Lloyd Wright? Mas Wright era a referência do Artigas.*

MH: Sim, mas era arquiteto orgânico.

*J: A primeira casa dele era influenciada pelo Wright. O Artigas estudou nos Estados Unidos, ele teve essa referência. Mesmo assim?*

MH: A minha geração era uma coisa assim: Frank Lloyd Wright é um arquiteto orgânico. Arquiteto orgânico não está com nada.

Essa revista é linda. Higienópolis, como é um bairro muito antigo, tem projetos maravilhosos. Olha essa marquise do Bretagne.

*J: Em Santos tem dois prédios dele na Avenida da Praia também.*

MH: E os apartamentos são maravilhosos.

*J: O que o Eurico pensava sobre a mudança do programa da biblioteca pra o Centro Cultural?*

MH: Acho ele ficou muito entusiasmado com esse. Foi quando ele foi ver o Beaubourg.

*J: O Centre Pompidou inaugurou em 1975. O Chamie foi na inauguração e voltou com a ideia de um centro cultural na cabeça.*

MH: Mas o Eurico foi pela primeira vez ver o Beaubourg quando o projeto já estava andando. Porque o Beaubourg é um centro cultural que tem uma biblioteca, uma loja fantástica.

*J: Por que me parece que o Luiz não tinha nada contra a mudança também. Porque a ideia da biblioteca que eles trouxeram da Escandinávia, da Finlândia, já era um centro cultural, uma casa cultural.*

MH: O que o Beaubourg não tem que eles tem, são os espaços de espetáculos. Porque o Centro Cultural tem um teatro de arena, o cinema, os teatros, isso o Beaubourg não tem.

*J: Também o Centre Pompidou não foi a primeira referência. Foi a Escandinávia, o Alvar Aalto? O Eurico conhecia o Alvar Aalto?*

MH: Sim, ele gostava muito do Alvar Aalto. Sabe eu acho que tem uma coisa seguinte, que era muito legal na cabeça do Eurico, mas que tinha muito mais a ver com o Mackenzie e a FAU. Tinha uma diferença muito grande entre a formação da FAU e a formação do Mackenzie.

Logo depois que o Eurico morreu a faculdade do Mackenzie fez cinquenta anos. E fez uma exposição com cinquenta arquitetos que eles achavam mais importantes e puseram o projeto do Centro Cultural. Enfim. Tinha dois arquitetos mortos, era ele e a Chu Ming Silveira que fez o Orelhão. Ela foi contemporânea da gente. E aí tinha Paulo Mendes da Rocha, Jorge Wilhelm, todo mundo estudou no Mackenzie. No ano seguinte a FAU fez cinquenta anos. Quis fazer uma exposição e não tinha cinquenta arquitetos. Todos estudaram no Mackenzie. Estudou na FAU o Ruy Othake que é um pouco mais moço, o Ruy e o Ricardo são FAU, depois a FAU produziu muita gente que não é arquiteto que é ótimo como Christino Mascaro que é um fotógrafo.

Entendeu, muitos fotógrafos, muitas artistas plásticas e muito poucos arquitetos. Mesmo a maioria dos arquitetos na FAU não era formado na FAU. Agora eles se aposentaram na FAU, está indo pra um buraco, eu acho. Sabe por que? Porque começa essa exigência: o cara tem que fazer uma carreira acadêmica para dar aula. Então o menino se forma faz mestrado, faz doutorado e dá aula sem nunca ter trabalhado na vida. E o Mackenzie é uma escola que sempre foi assim. É prancheta, é escritório de arquitetura, é estágio. Entende.

*J: Faz muito sentido. Assim é a formação na Alemanha também.*

MH: Sabe é uma coisa voltada para prática. Precisa ser. Não é possível você ter uma faculdade de arquitetura onde não é aferido a competência profissional dos professores. Quando Paulo dava aulas lá, Eduardo de Almeida, Abrahão Sanovicz era uma escola. Hoje só tem teórico dando aula. Por isso você tem que se aposentar com setenta anos.

*J: O Eurico foi para Noruega, mas para Finlândia ele não foi?*

MH: Não. Ele foi para Noruega para ver o negócio dos escritórios. Isso foi em 1970. Eu sei porque eu viajei com ele. Eu fui para os Estados Unidos, ele foi para Escandinávia, depois a gente se encontrou em Londres.



*J: Ele conheceu outros países da Escandinávia, será?*

MH: O parceiro dele era norueguês. Mas eu não sei se ele foi para outros países. Eu não fui com ele para Escandinávia, fiquei nos Estados Unidos. Eu acho que foi a primeira vez que ele saiu do Brasil, em 1970.

*J: Já falamos muito da ditadura. Só queria saber, porque amanhã também vou perguntar isso para Rita e Christina. Se a situação política tinha uma influência no trabalho do dia a dia? E também em relação a o Centro Cultural, eles tinham que trabalhar com pessoal do Departamento das Bibliotecas?*

MH: Mas eles trabalhavam.

*J: Sempre me perguntei se teve alguma influência política do departamento ou se eles perceberam alguma coisa?*

MH: Eu acho que não. O que tenha sabido não. A única coisa muito chata foi o Fernando Lemos que não era um cara de direita. É um ótimo artista plástico, mas é um cara insuportável.

*J: Por que a May também falou que não teve influência política. Mas ela tinha que tomar cuidado. Ela era uma diretora intermediária, tinha que ser diplomática, entre as bibliotecas e o prefeito.*

MH: A May foi muito importante no princípio para eles. Você não sabe aquele fluxograma enorme que o Luiz fez, que eles fizeram, foi tudo a partir da relação deles com a May.

*J: O Eurico conhecia a May pessoalmente antes?*

MH: Não eu tenho a impressão que foi por causa do projeto da biblioteca que eles procuraram a May. A Rita tem uma relação com a May. Foi ela que levou a May na missa do Luiz. Ela tem um contato com a May.

*J: O Eurico chamou a Rita para trabalhar no escritório quando ela tinha problemas políticos. E a Christina era coordenadora no IAB. Teve que sair pela situação política. Ela foi presa.*

MH: Ela foi presa em 1975, mais por fim.

*J: Christina ficou presa dez dias. A Rita também ficou escondida numa fazenda ela me falou. E depois o Eurico chamou a Rita e a Christina para trabalhar na equipe. Achei interessante. Então, ele estava se preocupando com as pessoas.*

MH: Mas elas já tinham trabalhado antes com Eurico. Eu tenho umas referências outras. Porque quando meu filho mais velho nasceu foi em 1971. E elas já estavam no escritório, porque eu me lembro delas levaram uma cadeirinha de taboa para ele de presente. A Rita trabalhou muito nesses escritórios. E o Eurico em 1970 já tinha parceria com os noruegueses.

*J: Acho ele queria ajuda-las também?*

MH: Mas elas eram ótimas. Também o Júlio que depois casou com a Rita.

*J: Sim, eram ótimas. Mas depois a Christina ficou com tantos problemas lá no IAB?*

MH: Sim, ela não podia estar pública. O pai dela também não deixava.

*J: Parece a Rita agora se retirou do escritório. Ficou só a Christina.*

MH: Outro dia eu estava falando com a Christina e ela falou: »Agora estou aqui sozinha, parece uma maluca, não sei o que, por que a Rita foi, não sei que lá.« Eu falei: »Para mim eu consigo entender, Rita herdou um dinheiro da família dela. A Rita tem problema de saúde seríssimo, artrites nas mãos, sente dor, dificuldade...«

*J: Voltando por assunto de trabalhar sobre um projeto público nessa época, eu estou tentando imaginar como é trabalhar, se eles tinham toda liberdade de projetar um espaço democrático mesmo? Porque na Alemanha socialista também tinham centros culturais só que os arquitetos estavam muito restritos.*

MH: Me lembro bem Eurico falar para mim do Olavo Setúbal, que foi o prefeito anterior do que inaugurou, que acabou sendo quem contratou, tinha dito para ele. »Olha que absurdo que ele me falou: o projeto podia custar caro mais não podia aparecer que era uma coisa cara.« Ai foi feito projeto um, dois, não sei o que e quando Luiz falou para ele no hospital que pediram mais outro, ele falou assim »É esse agora!« Sabe, ele acabou de se operar, quase morreu. »É esse ou não é nenhum!«

*J: Como esse projeto do Centro Cultural tomou muito tempo, foi durante sete anos, até mais quase dez anos. Será que ajudou eles viver nessa época da ditadura, eles devem ter vivido do dinheiro desse projeto todo esse tempo?*

MH: Acho que sim. Poderia ser que eles tivessem umas coisas menores no escritório. Eu não me lembro.

*J: Imagino que para eles um projeto tão legal era uma segurança na área profissional, porque tinham muitos arquitetos que desistiram de fazer arquitetura ou trabalhavam depois em empresas grandes ou saíram do país?*

MH: Não por questão política. Não sei por que a pessoa saía do país. Porque se exilou quem tinha ficado preso. Por exemplo o Paulo Mendes da Rocha. Ele nunca saiu. Ele foi aposentando da FAU mas ele continuou a trabalhando, continuou fazendo coisas. Entendeu?

*J: Igual o Artigas.*

MH: O Artigas morreu antes do Eurico. No mesmo ano. Você sabe que morreram os arquitetos em ordem alfabética. Olha que coisa maluca. Primeiro morreu Artigas, o segundo era o Barreto, o terceiro era o Crot [sic], o quarto foi Daher. Ai quando o Daher morreu Eurico falou: »Eu sou o próximo.« Falou para mim. »Olha estão morrendo todos em ordem alfabética.« E foi. Ai ele morreu e o Guedes, você chegou a conhecer o Joaquim Guedes, ele ficou morrendo de medo de morrer. Mas não morreu. Morreu atropelado poucos anos atrás. Mas o Eurico achava que ele ia morrer do coração.

*J: Por que, o pai havia falecido disso?*

MH: O pai morreu do coração. A mãe dele era cardíaca. E é uma coisa assim. Quando ele foi operado pelo Zerbine, que era o papa dos cardiologistas e era o princípio de operação. Uma operação super invasiva, abrir o peito inteiro, abrir as costelas. Aí, o Zerbine que operou falou: »Acho, você tem uma cicatriz no coração de um infarto, quando você tinha vinte e poucos anos.«

Ele me ligou assim: »Voce lembra se aconteceu alguma coisa comigo«. E falei: »Eu lembro sim.« Ele trabalhava no escritório do Pedro Paulo de Melo Saraiva, lá na Quinta Avenida. E o Pedro, vinha dar aula na FAU, passou no Mackenzie e falou para mim: »Acho melhor você ir no escritório que o Eurico esta passando mal do estômago.« Aí eu fui e ele estava dormindo embaixo de uma prancheta assim na posição fetal. Aí, eu telefonei para

mãe dele e eu falei: »Olha, não tenho carro. A gente precisa levar o Eurico embora.« E nós fomos amparando ele. E o que aconteceu, levamos ele num gastroenterologista. E deram uma dieta de gastrite. Na verdade ele tinha tido um infarto. Quando antes dele ser operado o ele falou para mim estou sentindo uma azia, uma dor de estômago. O pai dele foi assim, sentia azia, pediu para minha sogra comprar carbonato e morreu. Ai Eurico foi no clínico dele e o clínico foi muito experto. Falou: »Vamos fazer um electro.« Fez um eletro falou: »Você vai para a Beneficiência fazer exame de coronária já.« Tinha quatro entupidas. O Zerbine falou: »Se você tivesse tido esse infarto, você tinha morrido imediatamente.« Já tinha nove anos que ele tinha operado. Ele queria operar de novo. Naquela época não tinha stand, hoje em dia volta um stand.

Eurico já faz quase quarenta anos. Fora que pegou uma virose, porque o coração artificial contaminava, e aí teve uma febre de nada. Foi muito dramática essa cirurgia para ele. Na verdade ele tinha tido um infarto antes. Quando meu filho estava com vinte e dois anos e começou a engordar muito falei já no cardiologista.

*J: Então, quando o Mario Chamie entrou na Secretaria da Cultura ele se deu bem com Eurico? Os dois levaram o projeto para frente.*

MH: Sim. Ele estava lá no velório do Eurico. Eu me lembro disso queria falar para você. Quando voltei em casa os meninos perguntaram, eles não quiseram ir: »Quem estava lá mãe?« Quem estava. Estava cheio de gente. Tinha umas quinhentas pessoas. »Como meu pai dizia que ninguém gostava dele?« Tinha um pouco de neuras dele também, por causa disso, porque a rejeição ao projeto era muito grande. Estrutura metálica, ninguém fazia. Depois João Toscano começou fazendo estruturas metálicas. Mas trinta anos atrás não existia esse negócio de estrutura metálica. Ainda mais com formas, entendeu, se fosse uma vigas só para fazer os pórticozinhos, mas assim.

*J: Em outros países já existia no Japão na Exposição de Osaka.*

MH: Você sabe Eurico fez uma coisa muito interessante. Ele fez várias estantes de feira da Plavinil que é uma fábrica de plástico. Tinha uma, trabalhou com ele um escultor que trabalhava com alumínio, chamava Luiz Sacilotto. E tinha uma que era tão bonita, era uma espiral assim de metal que segurava uma bandeira de plástico transparente que fazia assim e no meio tinha uma que descia na vertical. Era uma coisa tão bonita e já era uma escultura metálica. Ele fez umas duas ou três estantes da Plavinil, com uma liberdade enorme. A gente tinha um amigo que era diretor da Plavinil deixava ele fazer o que ele quisesse. Me lembro

que tinha feira de utilidades domésticas chamava UD. As feiras eram um mercado muito bom para arquitetos. Coisas rápidas. E eu me lembro com Roberto Loeb. Casa de Cultural de Israel, e ele fez um pavilhão, o salão da criança, um pavilhão imenso, com balões de plástico cheios de ar e tinha uns cabos metálicos protegidos. E a gente entrava nos andaimes pra fazer porque os baianos não sabiam fazer isso. Tinha uns ilhoses tinha uma cunheira, também com os ilhoses a gente enfiava o parafuso. E aparafusava, tudo aquilo era uma coisa transparente. Lindo, lindo! Era do salão da criança, era um lugar do show do Roberto Carlos. Do lado de fora quando isso era no Ibirapuera não era ainda o .

Então tinha um mercado de coisas pequenas mas que tinha todo ano e tinha arquiteto que fazia vários trabalhos diferentes. Era bem legal.

*J: Isso já foi no começo dos anos setenta?*

MH: Já no começo dos setenta, por fim dos anos sessenta. Mas eu não me lembro, não sei o que as meninas. Pode ser que elas lembrem disso, mas eu não me lembro de ninguém ter perdido trabalho por questões políticas. Podia ser preso, podia ter que sair. Mas perder, sabe? O cliente: »Não quer porque esse cara é comunista«. Não tinha, não me lembro disso. Eurico fez uma fábrica que eu gosto muito que o Alphatec é o anterior ao Mercado de Pinheiros. Na Raposo Tavares. Era uma fábrica que era da Coapa, Companhia de Aço Paulista, e depois foi comprada por uma dessas de aço mais importantes. Tem umas, como se fosse umas placas de concreto na frente, que não são simétricas. É logo na Raposo Tavares. Sabe que eu pensei agora? A gente pergunta por Luiz.

*J: Infelizmente não dá mais.*

MH: Estamos perdendo as referências.

*J: Bom, na verdade foi tudo. Todas as minhas perguntas. Muito obrigado. Você me ajudou muito para esclarecer as últimas dúvidas.*

MH: Agora esse período de 1975 foi um período de barra pesada. Acho um pouco, nosso casamento foi um pouco abalado. Em 1976 a gente separou por isso, porque era muito tenso, muito tenso o tempo inteiro. E ele era uma pessoa muito agitada, então houve um moemnto ou a gente se separava para continuar amigo ou brigava pelo resto da vida. Entendeu.

*J: Eurico não casou de novo?*

MH: Não, meu filho foi morar com ele alguns anos depois. E primeiro ele alugou uma casa imensa na frente da FAAP que ele fez a casa dele encima e o escritório, e fazia o Centro Cultural embaixo.

*J: Isso não sabia onde ficava o escritório. Como chamava a rua.*

MH: Rua Amando/Álvares Penteado. Sabe você subindo em direção da Praça Vilaboim. Hoje é um estacionamento. Fica bem na frente ali.

*J: Passando a FAAP ou antes?*

MH: Antes. Mas o vizinho denunciou que tinha um escritório lá. E foi um período muito engraçado, porque Eurico resolveu comprar mobilete para todo mundo no escritório. A Rita, Christina e ele, todo mundo andava de mobilete.

*J: Foi o Eurico mesmo que cuidava da obra ou quem ia na obra?*

MH: Ele ia muito para obra. Eu tenho fotos dele na obra, e meu filho com nove anos com capacete na obra com ele. Ele ia muito na obra. Ele ia mais na obra que Luiz.

*J: O Luiz ficou no escritório supervisionando os desenhos. Também não achei nenhuma foto do Luiz na obra. Sempre com Eurico.*

MH: O Luiz não gostava muito de ir à obra. Tem uma fotografia que tem muitas fotos do Centro Cultural. Eu me lembro de uma foto, que eu não sei se é dessa fotografia, se eu conseguir eu escaneio e passo por e-mail, que era todas as vigas no chão. E vou falar com ela.

*J: O cartaz do seu filho, talvez você poderia tirar uma foto também. Só se tiver a possibilidade. Eu achei interessante o cartaz.*

MH: É bonito esse cartaz. Eu tinha ele montado sem vidro, mas acho que ele se estragou. Tem uma frase embaixo dele.

Meu filho estava na Amazônia pescando. Eurico tinha um barco que era a razão de ser da vida dele, depois que a gente separou. Ele fazia pesca oceânica. O Luiz ficava louco da vida: »Chegava na época do campeonato de pesca ele vem aqui raps a caixa do escritório.«

*J: Esse barco esta na Amazônia agora?*

MH: Não, esse barco a gente vendeu. Mas ele pescava em todos os campeonatos. Meu filho começou a ir com ele, quando estava com 7 ou 8 anos. Quando Eurico morreu ele falou: »Agora não vou pescar nunca mais?« Daí ele foi por Rio, arrumou um barco, pescou e hoje em dia, que ele trabalha muito, ele não tem mais tanto tempo. Mas ele agora montou um esquema com pessoal da loja que vende material de pesca, que organiza pesca aqui no litoral de São Paulo e uma vez por ano ele vai.

*J: Você tem o telefone da Miriam Macó? Eu gostaria de ver essa biblioteca que eles estão montando. Miriam Macó. Sabe, já estava desconfiado que havia acontecido alguma coisa com Luiz, porque ele não respondeu o meu e-mail no ano passado.*

MH: Quando, que época foi?

*J: Foi em agosto. Eu mandei um e-mail que eu ainda estava trabalhando no meu doutorado.*

MH: Você sabe de uma coisa. Ele sumiu, ele não me contou nada. Um dia Aaron me ligou para mim e falou: »Que aconteceu com o Careca. Ele foi operado. Está no hospital morrendo.« Falei: »Como, que é isso?« Depois o Luiz falou: »Não, eu ia falar para você depois. Não era nada para Aaron ter falado.« Mas ele não tinha nada. Ele foi fazer um exame de rotina e o médico falou: »Você precisa fazer uma colonoscopia porque você nunca fez.« Tinha um baita de um tumor no intestino. Sem sintoma. Ai ele fez a cirurgia e ai ficou fazendo quimio. E ele foi morrer em fevereiro.

*J: Já achei uma coisa estranha porque ele era tão simpático. Nos encontramos duas vezes. Só queria contar para ele que ainda estou fazendo o doutorando, estou terminando.*

*Qual é o endereço da casa do Luiz?*

MH: A casa dele fica na Rua Palestina 151 na Vila Santa Catarina, lá pelo lado do aeroporto. Mais eu te consigo o telefone da Miriam. Ela mora aqui perto.

*J: Muito obrigado pela nossa conversa.*





**Entrevista 16.3.2010**

**Arquiteto Prof. Dr. Antônio Cláudio Pinto da Fonseca**

**Local: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo**

**Jens Brinkmann:** *Eu gostaria de falar sobre dois assuntos. O primeiro é sobre a questão da formação da estrutura de São Paulo e o segundo sobre os anos 70 e os arquitetos dessa época. Quer dizer, a questão da diferença entre o Mackenzie e a USP. E, como você é dessa época, sobre o que você acha da obra do Luiz e do Eurico e se houve alguma importância para a arquitetura de São Paulo?*

*Por exemplo, em novembro, o Luiz tinha me falado que, para eles, a ideia de construir a fachada jardim, era por causa da conexão do centro com o aeroporto, que seria uma conexão importante, e que não queriam destruir essa paisagem de trânsito ao longo da avenida. Esse assunto é um aspecto muito interessante, que eu nunca vi em nenhum outro edifício da arquitetura brasileira.*

**Antônio Cláudio Pinto da Fonseca:** O que é importante marcar, é que no Brasil existem duas origens muito importantes na formação da arquitetura. No Rio de Janeiro as faculdades de arquitetura vêm da Escola de Belas Artes. Elas são filhotes da Escola de Belas Artes, com a forte influência francesa. O Le Corbusier veio ao Brasil no final dos anos vinte e manteve relações muito intensas com o Lúcio Costa, que foi o diretor. O projeto »Ministério da Educação« teve o dedo do Lúcio Costa, então, deu uma origem da Escola de Belas Artes.

Em São Paulo não foi dessa maneira. Em São Paulo as escolas de arquitetura. Elas se desmembraram da Escola de Engenharia, não da Escola de Belas Artes. A FAU e o Mackenzie são desdobramentos das escolas de engenharias. Tem uma ligação enorme com a Alemanha. A Politécnica da década de 30 conhecia a Bauhaus. Eles liam em alemão, os textos que vinham da Alemanha. A lógica da arquitetura moderna entra no Rio pelo Le Corbusier, entra em São Paulo pela Bauhaus. Muito diferente já a origem do pensamento. Por isso o Rio vai ter o Oscar Niemeyer como grande nome, o São Paulo vai ter o Vilanova Artigas. São arquiteturas totalmente diferentes, do ponto de vista dos seus motivos. Embora o Rio de Janeiro tenha arquitetos extraordinários. O Afonso Reidy, que talvez seja o grande arquiteto brasileiro do século vinte.

Então aqui na questão de São Paulo, você vai ter em 1947 o Mackenzie e em 1948 a USP, a formação da escola de arquitetura. Escolas que vêm de uma vocação da engenharia, do compromisso com a tectônica, com materiais, com a ideia da construção, isso é uma

coisa muito bonita nessas escolas. E vão ter alguns ícones de desenvolvimento. O que vai acontecer? O Mackenzie recebe alguns professores que vieram da Europa do pós-guerra, o maior deles era o Franz Hepp, que trabalhou com Le Corbusier em Paris.

Então, o que o Franz Hepp traz? Ele traz um domínio enorme de edifícios de moradia para classe média, que era uma experiência que não se tinha. Alguns dos melhores edifícios da cidade vão ser trabalhados no Mackenzie, pela influência do Franz Hepp. O que fez, numa certa maneira, que o Mackenzie, desde a sua origem, tivesse uma relação com a cidade mais intensa, porque eram esses arquitetos que estavam lá, que estavam fazendo desenho desses edifícios.

*J: O Rino Levi não deu aulas?*

AC: Rino Levi foi professor aqui por muito pouco tempo. O Victor Reif, o Lucjan Korngold são arquitetos europeus importantes que vieram para o Brasil. São arquitetos muito importantes já na Europa que chegaram no Brasil no pós-guerra. E a principal é a Lina Bo Bardi, que vem da Itália, vem dar aula aqui na FAU e acaba trazendo outro viés, completamente diferente destes dos quais eu estou falando.

Então para te dar a origem, o Mackenzie o tempo inteiro teve um comprometimento com a cidade muito forte, que está fazendo os prédios, e aí começa a nascer uma diferença importante. No Mackenzie, arquitetura moderna é a expressão daquele tempo. E ela foi se transformando nas décadas de 50, 60, 70, 80, 90, 2000, até 2010. Lá dentro da escola esse movimento foi acontecendo naturalmente, porque é uma escola que tem uma vocação da prática muito grande, e da teoria menor. Ela não precisou fazer o debate teórico dessa transformação.

Então, quem são os grandes arquitetos que têm essa origem? Paulo Mendes da Rocha, Pedro Paulo Saraiva, Carlos Millan, Eurico Prado Lopez, Luiz Telles, Tito Lívio, Vasco de Mello, Jorge Wilhelm, Carlos Lemos, ou seja, um número de uns vinte ou trinta arquitetos de primeira grandeza. É gente que se formou no Mackenzie e que teve sempre essa ligação da construção da prática. A discussão do modernismo no Mackenzie sempre foi feita pela alteração, por exemplo, da possibilidade dos materiais, pelas novas possibilidades de expressão plástica que se via. Ela não foi uma discussão de conteúdo teórico, como aconteceu aqui na nossa escola. Eu digo na nossa, por que estudei aqui, sou formado nessa escola aqui.

Na FAU aconteceu diferente. Na FAU o professor Vilanova Artigas, que foi sempre o nosso mentor, ele ligou muito a arquitetura como uma arte responsável pela transformação da sociedade. Portanto uma arte obrigada a fazer o debate social econômico, portanto comprometida com valores muito fortes, muito. Como eu te digo? Muito claros para ele, e

que ele colocou na cabeça de todo mundo que era daquela maneira que a gente tinha que pensar. Então a discussão a partir da teoria, ocorreu muito mais aqui nessa escola e isso, de certa forma, travou um pouco o desenvolvimento da prática. Ai o modernismo não foi se transformando por ser contemporâneo a um determinado tempo, ele acabou virando quase uma causa, uma crença.

Em nenhuma das duas situações se cogitou na ideia de estilo. Porque isso aí até seria a negação do que se acreditava. Mas aqui na FAU, ele foi muito mais duro, muito mais entranhado, tanto que quando veio a discussão do pós-moderno, o Mackenzie discutiu com pouca relevância, porque discutir teoricamente não era muito a prática do Mackenzie. Enquanto que aqui na FAU a recusa foi unânime. Não vamos discutir isso aí, porque não queremos discutir isso, é uma coisa que está [infesso] na nossa escola, o que nos atrasou muito.

Por exemplo, textos como do Rem Koolhaas. Os textos dos italianos que fizeram a discussão do pós-moderno, como o Aldo Rossi e os projetos com aquela ideia do galpão decorado. Essas coisas que motivaram a discussão no mundo inteiro em certo momento, passaram batido aqui na nossa escola pela recusa. A FAU sempre foi uma escola de formação muito mais de teoria, muito mais de crenças, de ideologia, muito mais preparada para liderar grandes causas, grandes movimentos e grandes discussões. Mas de certa forma se afastou um pouco da prática do dia a dia que esta correndo na cidade. Essa é uma coisa ruim aqui na escola.

Você vai notar que nossos grandes nomes, continuam sendo grandes nomes, mas eles foram tendo cada vez menos trabalho. Isso aí não é por outro motivo. Os arquitetos como Abraão Sanovicz, Eduardo de Almeida, o Paulo Mendes da Rocha, que acabou se transformando num arquiteto da USP, embora formado no Mackenzie. É só recentemente que o Paulo tem essa grande consagração. Mas antes eles ficaram conhecidos como os »arquitetos da exceção«. Eles não estão fazendo os prédios que a cidade quer, estão fazendo um museu, um isso, um aquilo. Isso foi um processo longo de mais de trinta anos, mas que levou uma crise de identidade muito grande aqui para dentro da escola. Que arquitetura nós temos a responsabilidade de fazer? Porque no fundo o que a gente acha que interessa é discutir a cidade que está aí na nossa porta.

Um outro ponto, e aí aconteceu igualmente no Mackenzie e na FAU, foi fechar os olhos pra cidade informal. E aí foi a FAU que retomou a discussão do meio pro fim dos anos 70, mas muito pelo viés da sociologia, pouco pelo viés da arquitetura. Alguns textos muito interessantes onde alguns colegas nossos começaram discutir a questão da cidade informal,

esta cidade que é construída sem arquitetura, sem regra, sem norma, sem estética, sem nada, e que acabou sendo a maior parte da cidade.

*J: A Yvonne Mautner trabalhou nessa área?*

AC: Sim, a Yvonne Mautner bebeu muito desta água aí! Mas pouca gente que anda com lápis no bolso, muita gente que anda com caneta no bolso. [risos] Quer dizer pouca gente da arquitetura quis ir fazer a discussão de como seria essa cidade se o arquiteto tivesse presente. Só recentemente, através das cooperativas, os arquitetos voltaram a discutir esse assunto, pelos viés de arquitetura.

*J: Cooperativas de que?*

AC: Cooperativas de produção de habitações populares. Não aquelas que o Estado está fomentando, mas aquelas que nascem pelas cooperativas. Eles estão com uma liberdade de expressão muito maior, com uma liberdade do fazer muito maior. Porque a produção do Estado, pelo menos aqui em São Paulo, ela é dominada pelas empreiteiras. Não é dominada pela arquitetura ou pelo próprio Estado.

Então voltando, esses arquitetos do qual o Telles e Eurico fazem partes, eles eram arquitetos com uma expressão muito forte da busca de uma estética contemporânea, não de uma estética moderna. Isso faz muita diferença. Ela parece sutil, mas não é. Eles estão fazendo exatamente aquilo que eles acham que é arquitetura daquele tempo.

*J: Mesmo que eles estivessem sob uma grande influência da arquitetura moderna?*

AC: Claro, porque aquela época era a época da arquitetura moderna. Mas eles entendiam arquitetura moderna como coisa presente, do meu tempo, em transformação. Não como um caldo sagrado que deve sempre ser repetido. Isso é muito diferente.

Então, o prédio do Centro Cultural São Paulo é exatamente o entendimento da arquitetura moderna, quando ela é possível que você a faça em movimento. O que aquele prédio tem que a arquitetura moderna vai ter muita dificuldade em fazer? UM esforço para se contextualizar. Aquele prédio procura se contextualizar na cidade e na vizinhança da cidade como nenhum outro prédio moderno naquela época estava preparado para fazer. Por quê? Porque naquele momento era o momento de uma arquitetura moderna fazendo a discussão do contexto. Enquanto a arquitetura moderna, se você volta para a década de 50, ela não discute o contexto. O prédio é um protagonista de »per si«, ele não faz fundo-figura, ele é só figura, ele mesmo. O fundo não existe. Aquele prédio não: ele entende o fundo –

que é a cidade, a topografia, as alturas que estão no entorno. Olha como o prédio é caprichoso, no ponto do vista dos gabaritos.

*J: A quinta fachada, o jardim, os prédios em volta.*

AC: Vê a sensibilidade do plano na rua de cima, o vínculo com a estação do metrô, então é um prédio que, na hora que ele se desenvolve linearmente, de certa maneira ele está procurando ficar perto já do metrô. Você nota que ele vai colocar os acessos nas pontas. Quer dizer: Ele é muito, muito, muito contextualizado, no sentido de estar olhando para o entorno, onde ele está inserido. E no ponto de vista da Avenida 23 de Maio, ela é única na cidade de São Paulo, porque foi a única que foi construída em *totum*. Todos os taludes, todos os viadutos, todas as alças, todo o paisagismo, toda a arquitetura local, esculturas, elementos, tudo! Ela foi feita completa! Nenhuma foi feita completa. Aquela avenida é quase uma preciosidade da cidade, porque ela é um exemplar único.

*J: Isso é muito interessante. O Jürgen Langenbuch fala sobre a construção da Avenida 23 de Maio?*

AC: Você já ouviu falar do vetor sudoeste?

*J: Não*

AC: Não. Mas te recomendo um livro que se chama »A Cidade e a Lei« da Raquel Rolnik. É bem legal, porque ela explica a construção do vetor sudoeste.

A Avenida 23 de Maio, menos do que a relação com o aeroporto, é mais para ser o principal vetor de expansão da cidade, do vetor sudoeste da cidade, que aonde a classe dominante estava se dirigindo. É assim: Centro Antigo, Paulista, Faria Lima, Berrini, Morumbi. Os capitais jogando a cidade naquela direção, as verticalizações importantes todas nesse vetor, já nos anos 60. A Avenida 23 de maio mostra claramente a intenção do poder público de apoiar a expansão em direção ao sudoeste destes capitais, abandonando a expansão da zona leste.

*J: Sempre vi também essa avenida como influência do urbanismo dos EUA. Uma via expressa no conceito do »Parkway«.*

AC: É verdade. Se você olhar, o Prestes Maia formado na universidade de Michigan. O Ramos de Azevedo, formado na universidade de Chicago. Samuel das Neves, formado nos EUA, ou seja, alguns dos engenheiros que desenharam a cidade em certo momento, eles todos estudaram nos EUA.

É importante você ver que você percebeu o cheiro, mas o cheiro é totalmente fundamental! A influência americana é enorme. No final da década de 20, São Paulo. O Brasil teve presidentes e gestores que o mote foi: »governar é construir estradas«. Isso mostra a troca do trilho pelo pneu.

*J: A Ford foi a primeira indústria automobilística que abriu fábrica aqui.*

AC: Sim, exatamente. Voltando à questão do Centro Cultural, que tem uma outra peculiaridade. Que foi a primeira tentativa do poder público de construir um local ligado à cultura de maneira genérica para a cidade, que não é mais direcionado à elite. Não é como o Teatro Municipal, que é para »senhoras de colar e brinco« assistir peça. Ali não, o Centro Cultural queria incluir a classe média e hoje de incluir o povo. Ele era um projeto que precisava de muita visibilidade, como edifício. E a maneira que se escolheu implantar também visava dar muita visibilidade para o próprio prédio. Por isso, eu acho até que ele tem uma linguagem, uma expressão plástica um pouco diferenciada do que se fazia na época. Era para que ele se constituísse como elemento diferenciado ele mesmo. Para ter um prédio diferente dos outros. Quando eu passo, quando eu vejo: »O que é aquele prédio diferente dos outros?«

Então ele não poderia ser, de maneira nenhuma, um prédio que tivesse uma proposta semelhante a outros prédios existentes. Se você olhar com cuidado, a década de 50, aqui na cidade de São Paulo, marca uma construção muito grande de teatros e de bibliotecas. Lideradas por dois arquitetos: Hélio Duarte e Roberto Tibau. Esses dois arquitetos fizeram um número grande de teatros e bibliotecas para a prefeitura. Muita qualidade, é uma expressão da arquitetura moderna dos anos 50 de muita qualidade. Para você vê, Teatro da Vila Mariana, Teatro da Lapa. Você conhece? Numa outra vinda ao Brasil tenta dar um passeio. Está na internet »teatros e bibliotecas municipais«. Elas têm todos hoje 50, 60 anos de uso, você vai reconhecer, embora os prédios estejam um pouco decadentes, um pouco caídos por falta de manutenção, mas é uma excelente qualidade de arquitetura. Essa expressão dominou os anos 50 e 60 na cidade.

Quando foram fazer o Centro Cultural, de maneira nenhuma se poderia usar essa expressão, porque era uma expressão do passado. A expressão contemporânea que marcasse para cidade a inauguração de uma nova possibilidade, um centro cultural – que ninguém sabia o que era – aberto para classe média, aberto para qualquer um. Então, aquela expressão plástica que eles usaram lá, não era nem comum na obra do próprio Eurico e do próprio Telles.

*J: O mercado de pinheiros já foi uma tentativa, não?!*

AC: Você vai adorar. Uma obra pequena, mas você vai notar que o mercado de pinheiros nem de longe tem o mesmo nível. Mas o Centro Cultural não era mais uma expressão de um arquiteto. Era uma necessidade de um programa do governo. Ficou muito mais ampliado.

*J: O Luiz fala disso no trabalho de mestrado dele. O anteprojeto foi recusado pelo prefeito porque não era moderno suficiente aos olhos dele. Ai, eles tiveram de inventar outra coisa. Também ele fala que o Centre Pompidou em Paris foi uma grande referência. Imagino, não só na questão do programa, mas também no uso da estrutura metálica.*

AC: Sim, com certeza se juntou. Pompidou mudou a arquitetura no mundo. Não tenho nem dúvida. Isso era uma coisa que no Mackenzie já se vinha experimentando. Se você quiser olhar, tem um outro arquiteto que era contemporâneo deles, chamado Tito Lívio Frascino. Ele fez o concurso do Largo da Batata, ele foi o vencedor. Ele fez o prédio da UNESCO, em Paris, o cara tem muito currículo. Dá uma olhada no que ele fez, para você ver como tem uma certa identidade, e outros arquitetos contemporâneos da época, que tem hoje sessenta e tantos anos, a idade do Telles. Porque o Eurico morreu muito novo. Nós gostávamos muito do Eurico. Quase todos nós, que na época tínhamos uns vinte anos, trabalhamos como estagiário, desenhista no escritório do Eurico.

*J: Você trabalhou no escritório dele?*

AC: Eu não. Trabalhei no Abrão.

*J: Os dois são autores do projeto?*

AC: Sim, os dois eram sócios.

*J: Mas o Eurico tinha o escritório primeiro, depois viraram sócios?*

AC: Isso. O Eurico era de família rica. Ele era como pessoa, um cara que tinha uma liderança enorme. Então não dava para ser sócio dele, ele ia ser sempre o dominante. Ele era também muito alegre, muito animado, ele dominava tudo, todo mundo adorava dele. Ele gostava de regata, de barco. Sexta-feira ele ia para o Rio de Janeiro fazer regata, sempre estava no meio de mulherada, bebida. Sabe, ele era um cara assim. Voltava domingo a noite acabado. Chegava lá no escritório bebia até as quatro da noite. Ele era um cara assim. [risos]

*J: O Luiz é o contrário! Ele é muito calmo, discreto! Você acha que vale a pena entrevistar a mulher do Eurico?*

AC: Claro, acho que sim. Ela também é arquiteta, a Mané, trabalhava lá também. Ela é uma ótima arquiteta, não é qualquer uma. É uma pessoa muito culta. Com certeza vale a pena!

Terminando então isso aí, o que que é importante sacar: Tem muitos enfoques que justificam aquele prédio. Tanto que aquele prédio – aqui entre nós – é um prédio que tem muito problema de manutenção. Por quê? Porque era uma técnica até então muito pouco conhecida, então se percebe que onde os materiais se tocam tem problema de detalhamento etc.

*J: Também pela falta de experiência deles.*

AC: Exatamente.

*J: E parece também que a construtora nunca tinha feito nada parecido e os arquitetos num momento perderam a sua influência e, no fim, foi inaugurado sem estar pronto.*

AC: Como sempre acontece. Isso é uma coisa muito comum.

*J: Depois foi inaugurado sem estar pronto.*

AC: Foi. Todos esses problemas. Mas valeu a pena, pois o prédio até hoje é contemporâneo, ele resiste no tempo, não envelheceu!

*J: Interessante o prédio ter sido inaugurado quase ao mesmo tempo que o SESC Pompeia, da Lina. Não é também interessante que nessa época, durante a ditadura, tenha sido possível construir um prédio como esse?*

AC: Mas por incrível que pareça, a ditadura incentivou muito a arquitetura. Esse prédio aqui da FAU foi feito na ditadura! O golpe foi em 1964 e esse prédio aqui terminou em 1970.

*J: Só depois que o Artigas foi mandado embora?*

AC: Foi. O Artigas era um conhecido comunista, era membro do Partido, militante. Já em 64 ele teve que se exilar no Uruguai por perseguição. A chance dele ser mandado embora da Universidade era muito grande, se sabia, era uma questão de tempo. E acabou acontecendo mesmo.



No Mackenzie também. A perseguição foi enorme. O Telles era aluno na época, ele pode te contar. Salvador Cândia foi posto para fora do Mackenzie, e ele era um arquiteto maravilhoso, raro. Tiraram ele. Ficou magoadíssimo, nunca quis mais voltar. Salvador Cândia fez a Galeria Metrópole, Edifício Unibanco na saída da USP. Ele foi tão bom, ele dava um curso da história da arte no Mackenzie, e eu fui fazer o curso lá. A gente tinha amigos lá. Ele era um professor de História da Arte, um arquiteto de prancheta. Ele era um erudito intelectual. Então, também lá no Mackenzie a repressão foi forte. Arquitetos como Eduardo Corona, Carlos Lemos também foram botados para fora de lá.

*J: Imagino que nessa época não existia concurso público?*

AC: Até existia sim, mas eram diferente do que são hoje. Por exemplo no início dos anos 60, foi uma época de grandes concursos, e ao longo dos anos 70 teve muita contratação. Eu digo que a ditadura foi ruim para o arquiteto, mas não foi ruim para a produção do arquiteto. Por exemplo, o Paulo Bastos fez o projeto da sede do quartel do 2º Exército no tempo em que ele esteve preso! Quer dizer, teve muito concurso. Foi uma época boa para os arquitetos, tudo mundo trabalhou muito.

O Artigas na década de 60 fez muitas escolas, o Morumbi, a FAU, fez Conceiçãozinha, fez a escola de Guarulhos, a escola de Itanhaém. Tinha-se trabalhos públicos, foi uma época em que o governo militar tinha uma política desenvolvimentista, o que implicava muita obra. Quem faz os projetos são sempre os arquitetos, comunistas ou não. Tem que chamar os caras para fazer e chamou. Então, você vai notar que o Telles e os outros arquitetos que viveram essa época, eles falam em número muito grande de projetos. Porque não foi a minha, eu já sou formado depois.

*J: No trabalho de mestrado, o Luiz escreve sobre o conceito do prédio e o processo do trabalho. Me parece que foi a rejeição, a forma como eles conseguiram lidar com as condições políticas. Era uma certa forma de luta contra o sistema também.*

AC: Era assim, vou te explicar o que ele queria dizer. Esse prédio aqui é um prédio sem porta, você notou? Isso era uma maneira de fazer a discussão.

*J: O Centro Cultural São Paulo também.*

AC: E o outro também. Enquanto vocês estão querendo fechar eu estou querendo abrir, e eu vou fazer desse jeito e você nem vai notar. Seu burro! Tinha essa discussão aí. [risos]

Mas a ideia de fazer um centro cultural aberto, com a leitura muito fácil. Que a cidade pudesse se apropriar fácil do prédio e que, ao mesmo tempo, tivesse uma

intensidade de expressão que o marcasse como algo diferente, que eu preciso ver o que que é. Então nesse ponto é um prédio muito feliz. Ele acertou em cheio! A maneira como se apropriou da topografia, a maneira como se relacionou com a cidade de cima e a cidade de baixo.

Tem uma pequena discussão – mas aí você não vai falar pro Telles que eu falei isso. Você já ouviu falar da rodoviária de Jaú? Ela tem um lance que é muito interessante, ela faz a comunicação da cidade alta com a cidade baixa por dentro do prédio.

*J: Luiz mesmo se refere à rodoviária de Jaú.*

AC: Na medida que ele tem um programa de edifício, que é uma rodoviária, ele tem um programa urbanístico imenso, porque ele faz a ligação entre a parte baixa e parte de cima de uma cidade. Isso é muito interessante. O edifício constrói uma outra relação urbana, de uma forma muito intensa, forte.

Uma das críticas que se faz é que este edifício do Centro Cultural que ele poderia ter trazido a Avenida 23 de Maio para cima. Ou seja, de certa maneira pedestrenizar um pouco a avenida. Tem essa discussão. O prédio se relaciona com a avenida, mas ele não dá acesso pela avenida. O que era na época uma expectativa de tráfego. Porque aquela avenida de alta velocidade não era para dar acesso mesmo. Mas isso podia ser estudado de uma forma diferente. Há gente que acha que poderia ter ali uma baia de desvio, um acesso por baixo. Enfim, tem essa discussão.

*J: Luiz fala disso um pouco no trabalho dele. Também já percebi que tem a entrada do metrô Vergueiro, que dá acesso à rua interna mas do outro lado ela não continua. Em parte por causa do prédio que já estava lá. A rua interna tem um começo e não termina.*

AC: Tanto que te falo, há uns três anos atrás, nós fomos convidados eu, Marcelo Ferraz, André Weiner, o Telles e tinha mais um, não lembro que era, para fazer um concurso fechado para fazer a relação Centro Cultural/Avenida 23 de Maio. Acabou sendo abortada a discussão, não teve o concurso. Depois o Marcelo e eu ajudamos a micar a ideia, achamos que não era ético competir com Telles, achamos que isso deveria ser dado ao Telles e pronto. De qualquer maneira, você percebe que a discussão está no ar. A própria prefeitura fez essa carta convite para pensar sobre esse assunto.

A ideia era usar aquela parte de baixo, que está no nível da 23 de maio, que é uma área enorme que está sem programa. A ideia era incrementar o programa do próprio Centro Cultural com novas mídias, porque o Centro Cultural tem um programa de um centro

cultural da década de 70. Quem vai no Museu do Futebol ou no Museu da Língua Portuguesa percebe que eles têm uma museologia que não está contemplada no CCSP. Nem poderia estar! Hoje seria necessário fazer um rearranjo do ponto de vista museológico, do CCSP. Novas mídias de acessibilidade, de entendimento do que deve estar disponível.

*J: Por que será que ainda não foi feito? Parece que o Martin Grossman está tentando mudar muitas coisas?*

AC: A ideia é essa, que talvez uma discussão um pouco mais ampla seja necessária. Na época o Calil era secretário. Quem estava tomando conta era uma moça que hoje é professora no Mackenzie, esqueço o nome dela. Mas o Telles vai lembrar.

*J: Você acha que se tiver essa conexão com a Avenida 23 de Maio, mudaria a acessibilidade do prédio?*

AC: Não. Não é isso, que estou querendo dizer, como espaço público lá embaixo não tem qualidade, mas tem uma área enorme que pode ter outras destinações.

*J: Mas você estava falando da acessibilidade..*

AC: Mas também essa é uma discussão que pode ser feita. Na verdade se imaginou que como a Avenida 23 de Maio é uma via expressa, o Centro Cultural deveria estar fechado para essa via expressa. Foi assim que foi tratado.

No entanto hoje em dia. Considerando que você tem muito espaço que praticamente esta abandonado. Então, essa era a ideia de você ampliar as possibilidades de um centro cultural incorporando essas áreas. E aí, nesse sentido, uma série de acontecimentos, por exemplo, não precisaria ser acesso de pessoas, poderia ser de carga e descarga. Uma série de acontecimentos, que ajudem o Centro Cultural. Enfim, era uma discussão um pouco assim. No meu ponto de vista, começava pela ampliação do caráter de Centro Cultural por conta de novas mídias, das novas possibilidades que os tempos atuais nos conduzem. Hoje em dia em alguns países não existe mais um centro cultural real. Existe só um acervo disponível. Você não vai mais ao lugar, não está pensado de ser assim, o lugar é que vem até você. Muita gente esta pensando assim. Só para você ver como avançam as possibilidades. Há dez anos era ideia de filme, hoje em dia é perfeitamente possível.

*J: Então retomando a questão da ditadura para eu entender melhor: Você disse que, para os arquitetos, a ditadura não fazia diferença?*

AC: Não, fez muita diferença! Mas isso não quer dizer que não teve trabalho, teve trabalho sim. Mas a perseguição foi muito forte. Alguns seguimentos foram totalmente alijados do processo. A universidade sentiu muito, tanto a FAU, quanto o Mackenzie. Na FAU botaram quatro professores para fora, até hoje a escola não se recuperou. Eram professores que tinham uma liderança muito forte e quando eles saíram o grupo que era junto com esses professores se sentiu muito fragilizado, o que deu a chance para que um bando de carreiristas tomar conta dessa escola e até hoje eles que mandam ali. Uma gente que tem todos os títulos do mundo, mas quando você dá um lápis na mão deles, só sabem fazer a ponta, que é negação da arquitetura. Aqui neste prédio está cheio! Professores de paisagismo que não sabem projetar um jardim, professores de projeto que não sabem projetar um centro cultural.

Mas isso acho que é um fenômeno mundial, os doutores são um perigo. Nada contra títulos e doutores, eu também sou doutor e você vai ser em breve, mas arquiteto tem que saber construir, tem que saber fazer uma piscina, uma creche. Arquiteto lida com espaço, a nossa expressão é pelo espaço. Aqui na escola isso anda meio confuso, boa parte dos arquitetos não sabem lidar com isso.

*J: Quais são os prédios mais importantes da década de 60 e 70? Que poderiam ter influenciado o Eurico e o Luiz?*

AC: Aqui onde a gente está, o prédio da FAU. A experiência habitacional da década de 60, o conjunto Zezinho Magalhães (em Guarulhos). O concurso de Serra Negra, do Abrahão Sanovicz. O conjunto de Serra Negra. Isso foi no começo da década de 70.

*J: Mas, na minha impressão a produção baixou. Tem alguns prédios chaves, mas não tem mais a produção social.*

AC: A produção baixou sim. Porque foi uma época de crise, o Brasil só vai se reestruturar economicamente um pouco mais pra frente.

Tem uma coisa que me lembrei que vale a pena ver: algumas agências bancárias. Tem o Centro Cultural de João Pessoa (PB) do Sérgio Bernardes. Em São Paulo, acho que não tem nenhum mesmo, talvez o teatro do Paulo Mendes da Rocha é dessa época. Tem a capela, mas é bem depois.

*J: Parece então que na metade dos anos 70 houve uma retomada da produção social, cultural, depois em 1982 o Centro Cultural São Paulo, em 1984 o SESC da Lina Bo Bardi.*

AC: Eu diria que a ditadura não se interessava muito para as questões culturais. Foram mais obras de infraestrutura. Teve na ditadura muitos estádios. Mas você tem razão, centros culturais, obras culturais não tem muito. Mas coisas que vale a pena olhar, sem se preocupar com o local nem com o tempo, são os novos teatros, muitos depois do Centro Cultural mas de certa forma marcam uma tendência.

*J: É óbvio que tem uma qualidade muito alta. Mas eu sempre me perguntei por que fora do Brasil ninguém conhece e nem foi publicado, nem nos livros sobre arquitetura moderna aparecem. Por que não se conhece o Centro Cultural, nem nos livros sobre a arquitetura moderna brasileira?*

AC: Tem uma explicação minha. Eu acho o seguinte, que a produção foi sempre controlada aqui, na FAU. E a FAU nunca deu muita brecha para esses arquitetos aí. A obra do Eurico nunca foi muito valorizada. Ele sempre foi muito valorizado entre nós, mas na hora de publicar sempre se preferiu o Paulo, o Eduardo, os arquitetos aqui da FAU, uma obra mais comprometida com esse modernismo aqui [mostra o livro]. Acho que isso pode ser. É verdade, você tem razão. E sempre que os historiadores e pesquisadores internacionais vêm, eles fazem contato aqui. Sempre a FAU, aqui é o contato. De certa maneira, sempre se conduziu para esse obra mais nossa, da USP, desse modernismo mais intelectualizado, mais denso no ponto de vista da teoria.

*J: Parece que essa época dos anos 70, está um pouco fora do foco das publicações.*

AC: É verdade. Também a produção foi menor. E tem uma questão que pode ser, que nessa época da ditadura a questão cultural ficou muito prejudicada. Foi uma época de muita censura. Então havia muitos músicos, muitos poetas, muitos artistas fora do Brasil, exilados. Não fazia muito sentido você botar pra fora do Brasil os agentes da cultura e você fazer um centro cultural. Acho que o Centro Cultural de São Paulo. Ele quase inicia uma nova época, que já é uma época que a ditadura já está em seus últimos momentos. É o início de um outro tempo, de redemocratização.

*J: Depois o Paulo retomou a obra. Depois que o Artigas morreu.*

AC: Ele morreu em 85.

*J: Você conhece outros centros culturais em países da América do Sul dessa época? No Brasil, talvez, outras cidades que tenham algo interessante?*

AC: O Centro Cultural de João Pessoa, do Sérgio Bernardes. Arquiteto importante, do Rio, já morreu. O Pavilhão de São Cristóvão também do Sérgio Bernardes, no Rio de Janeiro. – esse pavilhão foi tão grave o negócio que deixaram ele demolir. Ele foi demolido, vale a pena porque mistura um pouco com essa história que nós estamos falando. Como o Governo que está perseguindo os artistas vai fazer centro cultural? Nessa contradição o Pavilhão de São Cristóvão tem muito a ver.

*J: Na verdade o Centro Cultural, no começo, era pra ser uma biblioteca, talvez isso seja uma explicação, uma biblioteca era menos problemática. Depois acabou virando uma questão representativa, Paris tinha o Centro Pompidou. São Paulo também queria ter seu próprio centro cultural.*

AC: Exatamente.

**Entrevista 17.3.2010**

**Prof. Dr. Martin Grossmann, Diretor do Centro Cultural São Paulo 2006–2010**

**Local: Centro Cultural São Paulo**

## **Parte 1**

**Jens Brinkmann:** *Me fale um pouco sobre o último livro do Hans Belting. Qual é a relação que você vê com o Centro Cultural?*

**Martin Grossmann :** Hans Belting é alemão. Ele é um dos principais historiadores da arte hoje, escreveu no final dos anos 80 um livro que é o «O Fim da História da Arte».

Ali ele é o primeiro grande historiador da arte, não o único - tem o Arthur Danto também - que toca nisso, na exaustão de uma única História linear, de uma única concepção de arte e do domínio de uma concepção de História que é ocidental-europeia, ele coloca em cheque o que vai acontecer depois disso, não somente pra Alemanha ou pra Europa. E o atual projeto dele é com o ZKM (Karlsruhe) voltado para discutir o papel dos museus nessa situação diante de uma arte que não é mais internacional e sim global. Havia fortemente uma relação do iluminismo com o colonialismo e depois com o modernismo, que advoga um universalismo artístico e cultural e hoje há uma concepção e uma demanda política global. Belting é um dos primeiros a falar que o global, claro, tem relações com etnografia, com a antropologia sim, no caso mais europeu, mas ele fala que o global também permite que os outros centros, os outros polos, desenvolvam outras narrativas, outras formas de organização e produção cultural.

## **Parte 2 (Início do segundo áudio)**

MG: Hans Belting, ele é um dos poucos que hoje visualiza uma nova ordem, que é o grande desafio. Ele fornece um panorama geral das coisas. Ele é um dos poucos que olha a concepção de arte global estendendo pra cultura global e seus diferentes contextos. É bem interessante este questionamento, esta inquietação. Você começa a prestar atenção, tomar consciência das diferenças principalmente para os europeus, uma vez que pra nós, no Brasil, é uma coisa que a gente faz há muito tempo, não é?, de relativizar o poder simbólico, a narrativa das coisas, mas pra o europeu é um exercício muito difícil entender que existem outras construções acontecendo ao mesmo tempo, outras concepções de mundo.

*J: E é verdade, a nossa realidade é muito mais uma só, aqui tem outros mundos ao mesmo tempo, é verdade.*

MG: Aí sim, claro, ele foca no museu. O museu pra cultura europeia é fundamental. Você não consegue entender o mundo sem o museu. No Brasil não, há outras centralidades e dispositivos culturais que exercem importantes influências.

*J: Esse livro ele fala da cultura popular e da Alta Cultura?*

*Então como o Centro Cultural trata a cultura popular por exemplo, de quais maneiras ela está incluída?*

MG: Ai eu acho que você tem que ver isso com o Luiz Telles, ele deve comentar isto em sua dissertação de mestrado .

Pra entender o momento cultural quando surgiu o Centro Cultural, você tem atores muito importantes. Claro, os arquitetos Luiz Telles e Eurico Prado Lopes mas também um grupo heterogêneo de profissionais e intelectuais que foi formado para pensar e viabilizar uma nova biblioteca para a cidade de São Paulo. Este projeto inovador compartilha do mesmo espírito de tempo onde temos Lina Bo Bardi e de outros acontecimentos sócio-culturais que são importantes naquele período. A Tropicália, por exemplo, onde a cultura popular e a cultura erudita estão se misturando. A Tropicália é interessante, na música por exemplo porque é o encontro da cultura popular dos instrumentos de raiz com a guitarra do POP norte americana. A tropicália »abre-alas« para um processo irreversível de hibridização cultural no Brasil.

*J: E até hoje você acha que essas são as raízes do seu trabalho?*

MG: O que eu acho importante em relação ao Centro Cultural? Eu posso falar assim, a Lina Bo Bardi tem relação direta com a Tropicália, completamente. Se você vê a arquitetura da Lina Bo Bardi é uma arquitetura que abre janelas para o contexto local. Os planos de vidro do Mies van der Rohe, apropriados pela Lina, não são pra uma cidade moderna, são pra uma cidade também híbrida, que recebe várias influências. Ela só se constitui como uma megalópole com a vinda de nordestinos, de pessoas que vão ajudar a construir a cidade, então Lina já tinha essa preocupação de fazer com que estes equipamentos culturais seja o SESC Pompeia, seja o MASP sejam estes lugares de encontro entre as culturas. Entre a alta cultura e a cultura popular. O CCSP tem um perfil parecido, mas não este desígnio dado pela Lina ao Masp e principalmente o Sesc Pompéia.



*J: Será que o MASP é um lugar de encontro?*

MG: Sim é sim, e ela desenvolveu este conceito movido por um espírito de vanguarda, por concepções inusitadas de design, por noções de interfaces sócio-culturais, ali se pode falar assim. Hoje se fala muito de interface, mas o MASP, o projeto expográfico é pensado em interface. Então, não são mais as paredes brancas, lineares as salas consecutivas que eles fizeram agora, mas era um espaço, uma planta aberta onde os quadros flutuam. E quem organiza isso, só pra dizer na concepção europeia é o *Flaneur*, mas quem é o Flaneur brasileiro? Flaneur brasileiro não é o Baudelaire, nem o Walter Benjamin, o Flaneur brasileiro é o ser híbrido, o ser miscigenado, o ser que carrega com ele várias influências, várias informações, é um ser vamos dizer, que exerce a dúvida. Ela potencializa com aquela expografia não mais uma relação linear com história, mas uma relação de leitura, um connexionismo, que se dá no plano visual, mas que também se dá na experiência quando você caminha no espaço, flutuando no espaço.

*J: Agora você mencionou o SESC Pompeia. Quais são as diferenças entre o programa que o SESC Pompeia oferece e o Centro Cultural? Será que o Centro Cultural foi um exemplo pro SESC?*

MG: Não, não acho. Eu acho que aí é importante a Lina, tem essa relação que eu te falei, muito preocupada com o erudito e com a alta cultura. O Centro Cultural ainda é muito »eurocêntrico«, então assim eles têm concepções de espaços democráticos, espaços fluídos, espaços organizados por essa metáfora ou analogia com rua, com a alegoria da rua sim. Mas se você pensar o Centro Cultural, a origem dele é a biblioteca, então o que está na base de um pensamento de Centro Cultural, no Centro Cultural São Paulo é uma organização que vem do mundo do livro e este mundo do livro é europeu.

*Eu vou estudar este assunto e por que se refere na UNESCO trazer o livro como educação também, ne?*

MG: Claro, como se melhora a cultura, o nível cultural? Promovendo a cultura. que tem em sua base, na base da cultura europeia, o livro. Onde está a verdade? no livro.

*J: E o SESC Pompéia por exemplo qual a diferença pra você? Mais esportes essas coisas, saúde.*

MG: Sim, é o bem estar, a convivência, é por isso que eu falo da interface, que talvez fica mais claro falar da *interface* lá do que aqui.

*J: Interface quer dizer o que?*

MG: É o termo inglês *Interface* que é atualmente muito mais do que o sentido dado pela semiótica.

*J: É um »in between«?*

MG: Não, não é um *in-between*, é um espaço híbrido, é uma plataforma, um campo para a ação, desenhada para o encontro, porque o museu é uma plataforma já dada, então claro que dentro do museu pode se inventar, propor novas *interfaces*. O que a Lina Bo Bardi fez, é desenhar o museu como um campo para o encontro, para a experiência, é um espaço-tempo, é uma plataforma.

*J: Cada edifício de cultura é uma coisa assim.*

MG: Claro aqui, por exemplo, o Centro Cultural por ser um, vamos dizer assim, por ser uma concepção de equipamento cultural mais recente, ele também pode ser visto como *interface* e que ele é.

*J: Mas ele é mais velho que o SESC Pompeia, não é?*

MG: Pois é, não é. É da mesma época, é o mesmo espírito de tempo. Só que eu acho que são duas influências diferentes. Eu mantenho isso, porque eu acho, isso foi muito importante quando a gente fez uma mudança de organograma para o CCSP, justamente pensando em termos dessa genealogia. O que estava em jogo quando o Centro Cultural foi criado? Então, vários elementos socioculturais e artísticos estavam em jogo naquele momento. Era um grupo multidisciplinário e não era tão autoral como os projetos de Lina Bo Bardi que claramente tem a orquestração de uma arquiteta. Ela teve uma presença, central e assim mais forte.

E isso é uma coisa que você pode explorar com o Luiz Telles e ver com ele quais concepções de trabalho o escritório de arquitetura deles trabalhavam. Eles, por exemplo, eram então especialistas em organizar escritórios abertos, de planta aberta, como os do Centro Empresarial na zona sul de São Paulo. Então aqui pra organizar um espaço cultural como esse, tem que se ter uma capacidade de diálogo muito maior do que uma arquitetura tradicional. São estas diferenças que eu acho interessante.

Por isso que não foi difícil transformar o projeto de biblioteca em Centro Cultural. Porque eles já estavam pensando em Centro Cultural que era biblioteca, uma construção de biblioteca nova que tinham espaços de exposição, já tinha auditório, etc.

Agora assim o que mudou, mudou hoje, para a nossa geração, aí sim são concepções e entendimentos como as desenvolvida por Nestor García Canclini em relação ao hibridismo cultural. Esta, entre outras, são importantes para se repensar o Centro Cultural, porque se naquela época não se questionava, vamos dizer assim, os valores da alta cultura europeia, hoje se questiona. Então o espírito crítico hoje é muito mais aguçado, muito mais.

*J: O Canclini tenta definir o termo modernismo, ele usa quatro pontos, ele fala da emancipação, que quer dizer, a participação nas práticas culturais e na parte e processo na individualização do cidadão e ele fala da expansão, expansão dos conhecimentos do acesso às ciências, à tecnologia das pessoas nas cidades da renovação, nova sociedade que muda as crenças nas religiões e a democratização. Então, você acha que estes quatro conceitos ainda têm influência no Centro Cultural?*

MG: Ah, tem, continua tendo. Porque isso é importante, porque quando eu falo de espaço-tempo, espírito do tempo e dessas concepções diferenciadas, por exemplo de Lina Bo Bardi e para o Centro Cultural São Paulo. As reflexões do Canclini são muito importantes, por isso que temos que separar modernidade de modernismo.

A Modernidade, por exemplo. Um estudante meu que acaba de terminar seu doutorado, ele fala que sua pesquisa gerou um 'Relato crítico de uma outra modernidade'. Então, enquanto o modernismo se apoia em uma concepção universal de arte, dentro de uma modernidade estável. Você pode ver por exemplo concepções do Canclini, mas também as do Belting dentro de um entendimento de outras modernidades que não é a modernidade que prevaleceu desde o iluminismo até o modernismo, baseada na relação entre modernização e modernismo. Foi isso que imperou, o ideal da construção, do progresso, da verdade, da linearidade, e o que ficou de lado, ficou de lado a dúvida, ficou de lado a alteridade, ficou de lado coisas que »atrapalhavam«, desvirtuam, deslocam essa ideia totalitária de construção, de desenvolvimento. Os argumentos de um Canclini ou Belting são muito mais relacionados com essa concepção de modernidade como dúvida, e não mais como afirmação. No Brasil, você poder falar: »Ah, o modernismo no Brasil é afirmativo«. É afirmativo, vamos fazer um novo país usando o ferramental mais moderno que existe: arquitetura modernista, arte modernista. Mas o pós-modernismo no Brasil ele traz a dúvida. E a dúvida vem na Lina Bo Bardi por essa coisa que eu te falei da *interface*, vem pela participação do usuário, então quando o Glauber Rocha começa a fazer o cinema novo, quando o Hélio Oiticica fala do

Parangolé, dos festivais de música, etc. Quando surgem essas concepções de equipamento culturais que pensam e consideram aquele que vai usar, que é o brasileiro e não é mais o europeu, aí que você vai entender que a nossa modernidade é diferente da dos outros.

O Brasil está dentro do espírito modernista europeu, vamos dizer, até a década de 70, esse projeto do Centro Cultural surge em meados da década de 70, é aí que começa a se falar de pós-modernismo e outro autor que tem a ver com este Brasil é o Mário Pedrosa (Mário Xavier de Andrade Pedrosa).

Compre os livros do Mário Pedrosa, são fundamentais, principalmente aqueles que falam de arquitetura, da Bienal.

*J: Ele é arquiteto?*

MG: Não. Mário Pedrosa ele é multi., agora eu não sei qual a formação de base dele, talvez jornalismo. Ele foi crítico de arte, ele foi diretor do Museu de Arte Moderna, e assim da Bienal (quando a Bienal era uma proposta do MAM-SP).

*J: Está vivo ainda?*

Martin Grossmann : Não. Morreu no início dos anos 90 se não em engano. Ele foi marxista, ou melhor, trotskista, foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores. Teve uma importância muito grande na internacionalização da arte brasileira.

*J: Também acho que essa questão do pós-modernismo é importante. Porque mesmo que aqui ninguém quis admitir que ele existiu, mas esse processo de mudar o modernismo aconteceu, não é?*

MG: Aconteceu, mesmo.

*J: E não foi definido, não teve nome. E talvez esse prédio tem a ver com isso.*

*E aqui ele fala que o pós-modernismo é também uma continuação do modernismo, não é uma coisa diferente. Aí vem a globalização, tem este modernismo, pós-modernismo, globalização que depois virou outra influência em todas as áreas da arquitetura, dos estudos culturais, da arte.*

MG: Eu falo assim, quando eu dou aula, faço uma divisão, uma separação entre modernidade, modernismo e pós-modernismo.

A modernidade é um espírito de tempo alongado, é algo que dá sustentação a um processo de construção histórica que continua em operação, que se inicia com o iluminismo, que tem no colonialismo o seu auge, mas que continua no modernismo, com os efeitos que sentimos até hoje. Então a modernidade, ela é esquizofrênica, porque a identidade que prevaleceu durante mais tempo foi a da afirmação. Foi a que trabalha essa relação do modernismo com a modernização, com o progresso.

O lado mais cinzento, negro, obscuro, um »alter-ego«, ele aparece em vários momentos. Quem é o alter-ego? Certamente o Angelus Novus de Benjamin, quando o Mário Pedrosa começa a falar de um pós-modernismo aqui no Brasil, quando o Duchamp promove a »Rose Selavy«, que é o artista transvestido, é isso. Quando o Michel Foucault fala da loucura, é isso.

O Friedrich Nietzsche também é fundamental, porque ele fala assim: »Olha, tem um macaco na soleira da porta da civilização europeia«. O selvagem em nós nos incomoda sempre, veja Macunaíma, de Mario de Andrade! Mas é extremamente criativo! O homem, por mais que ele queira ser semideus, a origem dele é o macaco. Então, é essa dúvida, esse incômodo, que no Brasil prevalece, mas por ser complexo, difícil, não é bem estudado, mas sempre teve presente, misturado nas nossas tentativas de criarmos uma história. No entanto, adquire um peso importantíssimo para a cultura na década de 60-70, mas infelizmente isto é ainda estudado de forma isolada (modernista), então é a Tropicália vista somente pelo lado da música, é o Hélio Oiticica e a Lygia Clark nas artes visuais, Glauber Rocha no cinema ou Lina Bo Bardi na arquitetura, e por aí vai. Essa ideia, se unir essas ações e se tentar entender melhor o que aconteceu a partir de então, ainda é um trabalho a ser feito. Temos que estudar, explorar melhor o Espírito do Tempo, o Zeitgeist daquela época e seus reflexos na contemporaneidade.

*J: Você já mencionou o caráter híbrido desse prédio. E dos programas que estão acontecendo. Talvez você tenha alguns exemplos do que você estava pensando. De que maneira é híbrido?*

MG: Se entendi a pergunta você queria saber como é que o hibridismo se encontra aqui ou como você vê esse caráter híbrido do prédio?

Eu acho que na conversa com a Bartira, ela deve ter se falado disso. Mas uma das principais ações que a gente tem feito, desde que eu assumi, foi trabalhar, de fato, o caráter híbrido do prédio. Aonde eu acho que isso está mais presente? Está mais presente na nave sul do prédio. Que tem correspondências com o cárcere, do Piranesi. Com o labirinto e assim

também com o Borges. Ali está a biblioteca, a biblioteca fica na base. Esse labirinto do conhecimento que reflete, que se espelha nessas outras camadas, essas camadas não estão separadas, essas camadas se unem através de grandes rampas, que não são simétricas, elas são diagonais. Então, o que eu acho fantástico nesse tipo de arquitetura, é que aqui há a simetria da arquitetura ocidental, mas em grande parte corrompida, transgredida por ações transversais. Por exemplo, esta arquitetura do CCSP incorpora outros elementos da arquitetura, do vocabulário, da gramática da arquitetura que é anterior à modernidade e assim do modernismo. Por exemplo, o prédio, pra mim, é às vezes gótico. Ele também é expressionista, mas também é muito contemporâneo, pois se assemelha a uma estação de trem, a um aeroporto, um não-lugar.

*J: Gótico de que maneira?*

MG: Esse trabalho com a luz, eles foram muito sensíveis ao modelar o espaço com a luz. Isso é raríssimo e isso tem uma conexão com o espiritual que ninguém fala. Então, o espiritual na arte, no modernismo está na pintura, na música, mas não, ou muito raramente, no espaço. Até eu acho que o neoclássico tirou, cortou essa relação de uma experiência espiritual na arquitetura.

*J: Pelo menos na Bauhaus, tem outros limites do modernismo, com Alvar Aalto já tem mais talvez, não é?*

MG: Alvar Aalto, talvez. Aquele pavilhão de luz. Como chama o pavilhão de luz daquele arquiteto maravilhoso? Ahh, o pavilhão de vidro do Bruno Taut!

Esse pavilhão é incrível. Tive acesso a isto por meio de um dos primeiro trabalhos multimídias realizado em CD-ROM antes mesmo do boom da Internet. Isto foi em 1996, uma pesquisa realizada por dois professores alemães Engelbert e Ramershoven. Mas há também, por exemplo, o »Endless House« de um arquiteto alemão que depois se naturalizou americano. Friedrich Kiesler? Você conhece o Kiesler?

*J: Não.*

MG: É uma beleza. Ele ficou famoso não necessariamente por este projeto mas principalmente porque ele também foi super modernista, ele fez uma estrutura toda pendurada no teto numa exposição universal. Também é dele o Santuário do Livro , um edifício anexo ao Museu de Israel em Jerusalem.

O endless house, o pavilhão de vidro de Taut, entram dentro desse outro repertório, e assim o CCSP precisa ser visto também por este viés.

Voltando pra o hibridismo, como o espaço mais desorienta do que orienta. Então como começamos a trabalhar? Porque antes, ou quando iniciamos a gestão, tudo estava muito em seus lugares, ou seja, o espaço estava loteado, fragmentado, sem dinamismo. Esse encontro da internet dois (Anilla Cultural), de alta velocidade que acabamos de realizar aqui no CCSP aconteceu não em um auditório, mas na lateral da nave principal do prédio, no que sempre foi utilizado apenas como espaço expositivo. Tivemos muita reclamação da biblioteca, porque nessas laterais o som vaza por tudo que é lugar. Mas o que a gente está fazendo? Estamos dinamizando: »Olha, escuta aqui, este aqui é um espaço de convivência, ele é uma *interface, ele maleável, transparente, líquido!*.« E o que é muito lindo nele é que ele se transforma de acordo com o que você programa no seu interior.

E aí a Bartira é muito boa, porque ela trabalha dentro da linguagem topográfica e arquitetônica com esse tipo de situação, ela não *take for granted*, ou seja, ela questiona uma situação dada. A cada exposição ela vai moderando, mediando isso, fazendo intervenções no espaço. O mesmo acontece com a divisão de ação cultural e educativa, que é uma nova divisão, que é uma divisão de mediação cultural, por meio de atividades lúdicas, de exploração, de aventura que motivam a participação do público de todas as idades.

*J: O espaço zero é isso?*

MG: O espaço zero é isso. São espaços sem paredes, que se modelam pela dinâmica das atividades que ali acontecem. As paradas, as »paradas em movimento« também integram este programa institucional desta gestão. São dispositivos »parasitas« que se agarram na arquitetura do edifício promovendo interferências artísticas e culturais em distintos espaços deste gigantesco edifício. São concepções que nasceram aqui dentro, dentro dessa ideia, deste projeto de gestão.

*J: Uma maneira de uso que nasceu do edifício, do espaço. E o espaço permite isso.*

*O Luiz sempre teve essa referência do Centro Pompidou, Paris, que ele cita mesmo no trabalho e pra você quais são as suas referências de outras instituições?*

MG: Beaubourg é fundamental, tem um texto muito bom do Jean Baudrillard do Beaubourg, Já viu?

*J: Não.*

MG: *O Efeito Beaubourg: implosão e dissuasão.* Então essa relação do Beaubourg com uma democratização da arte é fundamental. Quem está por detrás disso? O André Malraux, o museu imaginário, »Musée Imaginaire«, o »Museum without walls«, é fundamental. Como um intelectual multidimensional, Malraux não só desenvolve conceitos, idéias, mas também opera na esfera pública, é político, um gestor cultural. Foi Ministro da Cultura do Governo do Pompidou na França do pós-guerra. Além desta idéia do Museu imaginário, Malraux também idealiza e viabiliza um novo formato de equipamento cultural: centros culturais.

*J: Ele não era diretor também?*

MG: Além de Ministro da Cultura na gestão do Pompidou foi poeta, antropólogo, filósofo.

Eu desenvolvi no doutorado um conceito que denominei de »anti-museu«, tornado público em um artigo meu »Anti-Museu« na Revista da ECA (Escola de Comunicações e Artes) que foi publicado em 90 e poucos, (eu acho, eu comecei meu doutorado em 1988 o texto deve ter saído em 91). Se você não achar eu te mando. O anti-museu incorpora estas concepções que mencionei nesta entrevista, é um pouco foucaultiano, mas mais do que Foucault, investe muito em outras tipologias para museus de arte, desconstruindo as concepções hegemônicas de museus estabelecida. Quais foram os museus que foram pensados e que não foram absorvidos pela história do museu? Então é por isso que eu falo do Friedrich Kiesler ou de um John Soane, etc.

Você conhece o John Soane? Foi primeiro grande arquiteto neoclássico inglês. John Soane que fez Bank of England. Foi o primeiro arquiteto a projetar e construir um museu de arte, a Dulwich Picture Gallery de 1811. Ou seja, em termos de um projeto arquitetônico específico para este fim, este foi o primeiro de museu de arte do mundo. Mas ele também desenvolveu um outro tipo de museu: sua casa, »The John Soane's House Museum«.

Essa »House Museum«, fica no centro de Londres. O Centro Cultural, pra mim, também tem correspondências com a casa-museu de Soane. Concepções semelhantes. John Soane é um arquiteto também que trabalha luzes como poucos. Isto fica evidente em Dulwich mas magistralmente presente em sua casa-museu. Para realizar este projeto singular, comprou três *Georgian Houses* e fez um labirinto no interior destas casas. Trata-se de um projeto híbrido, de um espaço híbrido também, um espaço experiencial. Para mim tem muita importância essa modelação de espaço pelo uso, pela apropriação. Isto também é muito benjaminiano, uma vez que o fazer história está sempre no tempo-agora.



A ideia do *flaneur*, do sujeito se emponderar [sic] e também participar da cultura, isso é pra mim essencial, e existem arquitetos e artistas que fazem isso ao longo da História. No Brasil, quem eu acho essencial, como te falei, é o Mário Pedrosa, claro de uma maneira, pra mim eu tenho uma inspiração maior com o Mário Pedrosa, mas não posso negar que o Mário de Andrade também é fundamental. Por essa característica, como o Malaroux, Mário de Andrade, Mário Pedrosa são seres multifacetados, são seres multimídia. Eu também me acho multimídia, porque eu consigo pensar tecnologia, consigo pensar a História da Arte, Antropologia, a Sociologia, então assim eu me aproprio destas várias áreas pra desenvolver projetos de gestão como este proposto para o Centro Cultural São Paulo.

*J: Só pode mesmo trabalhar num lugar desse?! Você acha que o Centro Cultural, ou, que a cidade de São Paulo tem influência no programa do Centro Cultural, e que o Centro Cultural é de alguma maneira típico de São Paulo?*

MG: Eu acho sim.

*J: É um produto de São Paulo?*

MG: Ele é um produto e um dos principais representantes de São Paulo, ele é O Centro Cultural da cidade de São Paulo, digamos assim. É a essência. Por isso eu acho, em termos de política cultural, política pública, o Centro Cultural deveria ter tido sempre muito mais investimento do poder público do que teve até hoje, porque não tem nenhum outro Centro Cultural que tenha a cara de São Paulo do que esse daqui.

*J: Mas por que?*

MG: Ele é uma *interface* nesse sentido. A Lina Bo Bardi tinha razão? Tinha. Mas São Paulo não é Rio de Janeiro e nem Salvador. Eu acho que de certa maneira ela ainda fez o SESC Pompeia não tanto o MASP, mas o SESC Pompeia pensando muito nessa multiculturalidade que é o Brasil, mas São Paulo é uma cidade cosmopolita. Portanto não é apenas um ponto de encontro de culturas do Brasil, mas é um ponto de encontro de culturas no mundo. Essa arquitetura do CCSP é uma arquitetura que não envelhece. É uma arquitetura que tem influências de vários vocabulários culturais, e mais do que isso, ela incorpora a herança do modernismo com naturalidade, orgânicamente. De certa maneira o que estamos fazendo, estamos ativando espaços, criando ambientes.

A reformulação do Centro Cultural foi pensada no sentido de re-criarmos ambientes já anteriormente imaginados pelo coletivo que idealizou e concretizou este projeto no início dos anos 80. Quer dizer, é uma maravilha. Nesse prédio nada está no lugar, tudo sempre está meio fora do lugar. E isso tem muito a ver com o pensamento de um outro intelectual fundamental) o Roberto Schwarz eu não sei se eu já o mencionei. Entre outros escreveu um livro importantíssimo para o entendimento do Brasil, onde ele faz a leitura crítica do legado de Machado de Assis, que está na base da História brasileira: *Ao vencedor as batatas; Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* de 1977. Ali você encontra sua concepção das idéias fora do lugar.

*J: Talvez pela flexibilidade que ele tem, esse prédio pode se adaptar aos tempos, por isso não não envelheceu, ele até leva a questão da cultura para um novo tempo, hoje em dia.*

MG: E tem uma coisa mesmo do elemento que a Lina Bo Bardi manteve no SESC, originalmente uma fábrica. Lá como aqui é central, um ambiente de passagem, que é a rua. Lá na Pompéia a rua está muito mais relacionada, vamos dizer assim, a esse encontro entre a cultura erudita e a cultura popular.

Aqui não. Aqui no CCSP é um espaço da metrópole, é um espaço urbano. Essas ruas internas se protegem da cidade? Em parte sim, mas não evitam a cidade. Você vê, mesmo a torre que a Lina faz no Sesc, é uma torre brutalista, mas é uma torre que protege a atividade que acontece lá dentro. A relação com a cidade se dá pela maneira como ela comunica a arquitetura por fora, mas dentro é muito só aquilo, é atividade esportiva.

Aqui não. É interessante porque a cidade está aqui dentro no CCSP e é uma cidade como São Paulo, uma cidade que se modela o tempo inteiro, que se transforma o tempo inteiro.

**Entrevista 15.3.2010**

**Arquiteta Bartira Ghoubar, Centro de Exposições no Centro Cultural São Paulo**

**Local: Centro Cultural São Paulo**

**Jens Brinkmann:** *O Centro Cultural tem vários programas?*

**Bartira Ghoubar:** Tem a biblioteca, tem exposições, tem dança, teatro, música.

*J: O que as exposições têm de importância em relação aos outros eventos e atividades do Centro Cultural São Paulo?*

B: A exposição normalmente é a ideia parte da diretoria, às vezes do Martin, tem a curadoria de artes visuais. E normalmente as exposições têm uma relação muito direta com a divisão de arte e ação educativa. A gente tem as oficinas, tem visitas às exposições com monitores da educação. E algumas vezes a gente já teve, que é uma ideia de eixo curatorial da curadoria, de relacionar as curadorias, então tornar que as curadorias soubessem. Quer dizer música, artes visuais, dança, então que criem um projetos em parceria.

Nós já demos início a um projeto, que se chamou 'Passagens Secretas', que foi um projeto que a proposta. Se propos para os artistas para eles prepararam uns projetos específicos para o Centro Cultural. Então, o espaço Centro Cultural, ou que se relacionasse com os funcionários do Centro Cultural, ou alguma coisa da memória do Centro Cultural ou da região. Então esse projeto foi bem interessante, porque teve isso, tiveram entrevistas com pessoas. Então tem gente que trabalhou com os usuários que frequentam aqui todo dia, diariamente. Então a gente fez esse projeto a partir disso, então criou essa rede. Teve um show por exemplo, teve um artista que fez um show que ele usava papel como instrumentos, que ele batia, então criava um desenho próprio. Então já tiveram alguns projetos que se relacionaram com as outras curadorias. Mas normalmente a nossa relação direta é projetos com a ação educativa.

*J: Em relação aos outros Centros Culturais de São Paulo, com o SESC Pompeia ou com o Itaú Cultural, tem uma diferença entre vocês e eles, por exemplo?*

B: Sim, primeiro a financeira. De infraestrutura, por exemplo, no meu trabalho tenho painéis, vitrines, eu tenho uma estrutura permanente. Eu não posso a cada projeto inventar, criar novos mobiliários e construir novas coisas. Às vezes nós não temos material aqui.

Porque o material que nós pedimos. Normalmente, nós sempre pedimos a mais para vir mais ou menos o que nós queremos. Porque sempre vem a metade do que a gente pede de madeira, e a madeira que eu peço, quer dizer, é pro prédio inteiro. Tem exposição também, mas tem manutenção do prédio, tem construção de imobiliário. Então, tem coisas, às vezes, que surgem no meio do caminho e que a gente fica sem material.

Agora isso tem sido muito interessante. As parcerias, exatamente o Centro Cultural da Espanha e aí tem a SEACEX (Sociedade Estatal de Ação Cultural Externa de Espanha) que são parceiros nossos, tem sido em algumas exposições. Então daí a gente pode investir na estrutura nossa de disposição, daí a gente apresenta orçamentos e aí faz coisas novas. E acaba tendo [de] estabelecer contrapartidas. Então, às vezes, a gente cede o espaço por exemplo com o Itaú, a gente vai fazer isso esse ano. E vai ser bom para a gente porque vamos estar com o orçamento bem reduzido. Então a gente estabelece essa relação de contrapartida, a gente oferece o espaço e em troca eles dão material, dão o mobiliário. É isso que a gente tem feito. Com o Itaú Cultural principalmente. Os grupos de danças, eles acabaram de fazer aqui.

*J: E os temas das exposições, você acha que é a mesma coisa, no Itaú Cultural eles expõe a mesma coisa que vocês?*

B: Não.

*J: Qual é o foco que vocês têm?*

B: Isso a curadoria pode dizer melhor que eu.

*J: Tem o foco educativo talvez?*

B: Sim. A gente trabalha muito com arte contemporânea brasileira. Na verdade o que acontece, a gente acaba trabalhando muito com arte contemporânea, porque é a questão da conservação, da climatização. A gente tem uma sala climatizada só, a sala Tarsila do Amaral. Eu vou te mostrar lá em cima, atualmente esta com uma exposição belíssima de cadernos e revistas de artistas da Espanha. Então isso já limita. A gente não pode trazer Miro para cá. De repente na sala Tarsila a gente pode expor alguma coisa. Então tem que ser instalações, obras de arte contemporânea normalmente o nosso prédio comporta. A estrutura que a gente tem acaba sendo mais para arte brasileira. Isso é interessante, o espaço acaba tendo essas características.

*J: E o grupo das pessoas que frequentam as exposições aqui, você acha que são diferentes [das] do SESC Pompeia, por exemplo?*

B: Aqui com SESC Pompeia não. O SESC Pompeia até acho que tem um perfil também que mistura popular. É mais acessível, porque lá é de graça. O SESC é um complexo que tem piscina, normalmente nunca é só exposição. Então isso é legal, porque acaba trazendo um público que nem é de exposição, mas que como esta indo lá para outra atividade acaba passando e se interessando. Isso é legal.

Aqui já não, aqui a gente pega um público que às vezes não é de exposição, por exemplo público de biblioteca. A nossa maior frequência, o maior público é da biblioteca. A gente tem em torno de 1500 usuários da biblioteca por dia. Principalmente final de semana, eu estou dando o valor mais alto, que é o final de semana que tem mais público. O nosso grande público vem pela biblioteca, então é esse público que a gente tenta trazer para as exposições. Em relação ao SESC eu acho que é um público bem similar. Acho que o SESC é bem democrático como espaço.

*J: E em relação ao Itaú Cultural e o Centro Cultural do Banco do Brasil?*

B: Já não, acho que são outros espaços. A Pinacoteca acho também, pelo fato da localização. No sábado que é de graça, a Pinacoteca é um espaço que vai gente de todo tipo também. Mas eu acho que aqui no Centro Cultural, agora está começando, a gente está trazendo público vir pra cá. É uma preocupação do Martin. Eu por exemplo não frequentava esse espaço, o Centro Cultural, não frequentava. Eu acho que também a programação hoje em dia esta mudando.

*J: Isso é interessante, por que que você não frequentava o Centro Cultural?*

B: A programação daqui não me interessava. Eu sempre frequentei exposição, do teatro eu não sou interessada, música e exposição só. Frequento mais isso, teatro não me interessa muito. Eu não me interessava com as coisas que estão aqui e acabava que eu não vinha.

*J: Isso era por falta de divulgação?*

B: Acho que também. Às vezes o Martin fica bravo, às vezes a gente sai, às vezes não sai. Também até a Folha de São Paulo, aquele caderninho da folha, às vezes sai exposição, tem semana que sai, tem semana que não sai. Então também assim, é uma seriedade todos os espaços de São Paulo o que está. Não acho que tem que selecionar, você tem que apresentar tudo que esta acontecendo sem selecionar.

*J: E quantas exposições vocês estão fazendo e quando?*

B: Agora as exposições estão durando uns dois meses, então provavelmente umas seis a dez exposições, varia. Seis agora. Antes era uma loucura. Era um mês e meio que duravam as exposições. É muito pouco tempo para montagem. E também as pessoas precisam de um tempo para visitar. A gente tem conseguido dois meses, dois meses e meio a duração de cada exposição. Isso é importante também para o público ver.

Também acho que a postura da curadoria de ter um eixo, de ter escolhas que tem um percurso, acho que isso é importante também para as pessoas que visitam. Porque entendem um pensamento, têm uma escolha ali que o público que se interessa vai vir, vai vir o ano inteiro. Então acho que é uma conquista também. E acho que isso é um casamento de tudo. É uma coisa de cuidar do espaço sim, da pessoa ver que o espaço está bem cuidado, quer dizer, a sinalização está melhor o espaço tem uma manutenção, o piso é pintado.

*J: Também acho quem vem agora, e faz tempo que não vinha, vai perceber que mudou e vai vir de novo. Acho que isso está mudando. Na minha impressão, esse prédio ficou inacabado muito tempo. Só nos últimos anos depois da reforma, no começo de 2000 foi feita a reforma geral. É a partir desse momento que começou a melhorar. Antes você não frequentava?*

B: Não.

*J: Isso seria interessante saber sobre desenvolvimento do uso desde o começo. Parece que no começo foi muito difícil?*

B: Eu acho que isso também é legal. Porque tem gente que está aqui desde a inauguração. Seria legal você entrevistar gente. Por exemplo tem gente da biblioteca, de repente a própria diretora, posso falar com a diretora da biblioteca, acho que gente que está aqui na manutenção também há muito tempo. Por exemplo, tem o Genivaldo que é da elétrica, que está aqui desde o início. E são pessoas que estão envolvidas com a manutenção do prédio que eu acho que é interessante também. São as pessoas que podem dar um depoimento do funcionamento, de como o prédio era antes e também gente da programação. Tem por exemplo o pessoal da fotografia aqui, que é do DIC. Tem gente que está desde o início. A fotografia que tem registro. Essas pessoas são interessantes de você conversar.

*J: Sim pode ser bem legal fazer mais entrevistas com pessoas diferentes, para entender melhor. Tem o ponto de vista dos arquitetos, mas também o que é interessante é o funcionamento, o uso do prédio que é único, eu acho, com os valores dos espaços.*

B: O que as pessoas me falam [é] que aqui era muito pior, está muito melhor. Inclusive dizem que chovia cascata, que já se perdeu coisas do acervo.

*J: Quais são os temas das exposições? Por exemplo do ano passado, quais eram os temas? Qual é o conceito?*

B: Isso eu não vou poder te responder porque isso na verdade é a curadoria. A gente tem um programa anual. Eu faço projeto expositivo, projeto museográfico em parceria com a curadoria. A curadoria me passa as obras, o que são, o qual que é a ideia, tal artista próximo de tal porque tem uma conversa e eu distribuo isso no espaço e penso nisso no espaço.

O que eu posso te falar que isso tem todo o ano que é o programa anual de exposições. Então é um edital que é aberto ao público pela internet, você se inscreve, manda trabalho. E tem uma comissão de artistas, que sempre tem um diretor que a cada ano muda, que seleciona os trabalhos.

*J: Como chama?*

B: »Programa Anual de Exposições«, acho que é »Mostra Anual«.

*J: Isso acontece uma vez por ano?*

B: Esse é um programa que se divide em três, então todo ano, inclusive agora. A gente vai fazer vinte anos. Esse ano vai ter uma exposição comemorativa dos vinte anos desse programa de »Mostras«. Esse programa das mostras já pega metade do ano que tem materiais diversos. Assim propostas tanto de escultura e outros meios. Agora, ultimamente, tem tido muita projeção, vídeo, muita coisa com mídia. Mas tem pintura, tem desenho. E a outra parte é a curadoria que varia um pouco e tem algumas parcerias, também com projetos que são trazidos de fora, que encaixam na programação. Mas isso, em termos da programação, eu posso te responder que é uma tradição nossa e isso faz vinte anos que tem esse programa. Que também é uma proposta do público que é abrir, ser democrático e selecionar todo o tipo de trabalho que eu acho também super legal.

*J: Eu acho bom, porque também diferencia o Centro Cultural dos outros espaços culturais privados.*

B: Isso diferencia. Exatamente. Normalmente são mostras que a curadoria decide, traz de fora, então não é edital. O Paço das Artes também tem isso e na USP também. Mas também é ligado a prefeitura, quer dizer ao Estado.

*J: Você estava falando dessas mídias novas, vídeo e projeção. Isso deve ser um pouco difícil também na adaptação com o espaço do Centro Cultural?*

B: Eu crio salas fechadas. O prédio está aberto. O modelo tradicional do museu não é ter luz.

*J: Eu li que, no começo do Centro Cultural, a parte da exposição chamava Pinacoteca? Na época a Pinacoteca do Estado ainda não existia?*

B: Exatamente, inclusive coisas que estavam no acervo da Pinacoteca agora já tem coisas que estão aqui. Até hoje tem um pessoal que chama «é da Pinacoteca» que é do acervo, são obras do acervo municipal. É que eles chamam de «Pinacoteca».

*J: O prédio inaugurou nos anos 80 e as obras de arte do acervo municipal ficaram aqui?*

B: Sim, já foram mostrados, isso varia um pouco. O acervo é sempre mostrado na «Sala Tarsila do Amaral», por causa da conservação. As que podem ser expostas são as que estão. Por exemplo, as esculturas que estão pelo prédio, ou a obra aqui na vitrine da coleção de arte. Porque são obras que não requerem um cuidado, a questão de temperatura. O resto tem que ser na «Sala Tarsila do Amaral», então, normalmente, a curadoria também no ano faz alguma exposição, alguma curadoria com o acervo daqui.

*J: É interessante saber se teve algum momento em que a parte da exposição funcionou como Pinacoteca permanente ou se na verdade nunca foi instalada? Por causa da ventilação e climatização etc.*

B: Isso você pode ver com a Divisão de Acervos Documentação e Conservação (DADoC). O pessoal da DADoC vai poder te dar essa informação.

Mas isso você precisa ver. Por que aqui era Pinacoteca. Eu acho que coisas que estão na Pinacoteca hoje em dia ficavam aqui, essa história eu não sei. E conversar também com o pessoal da DADoC, porque o pessoal da DADoC é a memória do Centro Cultural.

*J: É interessante saber se a Pinacoteca funcionava mesmo? De onde aparece essa função? No Centre George-Pompidou, que foi uma grande referência para a criação do Centro Cultural São Paulo, também tem o Museu Nacional que faz parte [...]. Acho que no caso do Centro Cultural eles estavam com essa ideia de criar uma Pinacoteca. Só que talvez por várias razões não deu certo e no final só o acervo ficou aqui.*



*Quais são os espaços que vocês usam para as exposições? Vocês fazem as exposições pelo prédio inteiro?*

B: Não. Os espaços que a gente usa normalmente são o piso Fábio de Carvalho e Caio Graco.

*J: O piso que tem acesso à rua?*

B: Isso. Aquele primeiro acesso mais próximo à Paulista é o do Caio Graco e o do Fábio de Carvalho é o acesso por aqui, pelo nível do jardim ali.

*J: Então são dois níveis?*

B: Sim. E nos temos as esculturas que estão espalhadas pelo prédio. E temos aqui essa vitrine de coleção de arte da cidade, que é aqui em cima, eu te mostro. Que a ideia é expor o acervo. Nossa grande tristeza é que muitas coisas do acervo ficam lá e o público nem sabe que temos. Só que aqui tem o problema da climatização. Como não tem muitas obras que não podem ser expostas, por exemplo são algumas obras da Carmela Gross que era em neon. Normalmente tem mídia ou esculturas que podem ser expostas aqui.

E temos também exposições na biblioteca, algumas vezes. Por exemplo, atualmente você vai ver, tem da Gibiteca de quadrinhos. Às vezes da discoteca porque a gente também tem a discoteca que é uma das maiores da América Latina. É a maior da América Latina, o acervo que a gente tem aqui de discos e partituras. Então às vezes a gente tem exposições lá, na discoteca. E a gente tem essas unidades, que é projeto meu, chamam-se »Paradas em Movimentos« e »Paradas Sonoras«. São unidades parasitas, eu criei uma estrutura, que ela prende na estrutura do prédio. »Paradas em Movimento« também e meio espalhadas pelo prédio, mas mais lá no Fábio de Carvalho e Caio Graco, que são unidades com TV e som. Então, quer dizer, é uma unidade para expor filmes, curtas e filmes de artistas. E os »Paradas Sonoras« que são do acervo, que é a ideia de por o acervo da discoteca espalhado pelo prédio, você vai ver, eu vou te mostrar.

*J: Você já falou sobre o funcionamento dos espaços, que muitas vezes falta climatização. Então uma parte da exposição fica um pouco limitada na parte das coisas que da para expor?*

B: Exatamente. A sala »Tarsila do Amaral« tem aproximadamente 500 metros quadrados. Então não é uma sala nem muito grande.

*J: Tudo bem. Eu acho, às vezes, ser limitado pode ser uma vantagem também. Faz você pensar um pouco mais, talvez deixe você ser um pouco mais criativo. Porque muitas vezes quando os museus ficam todos iguais, como é o caso no mundo hoje em dia, aí fica chato também?*

B: Sim, eu acho que acabou criando uma personalidade nossa, que é a arte contemporânea. Mas agora eu acho que, às vezes, a limitação de infraestrutura atrapalha sim.

*J: Você não vê como vantagem?*

B: Não, não vejo. A falta de infraestrutura eu acho muito complicado. Você ter que deixar de fazer, porque você não tem uma vitrine. Sabe assim? Estrutura que eu digo é mobiliário. Quer dizer, você deixa de expor uma obra, porque você não tem um suporte. Isso eu não acho que é interessante não. Porque, às vezes, você deixa de fazer porque realmente você não tem como expor aquela obra, você não tem condição.

*J: O acervo de que você falou, fica aqui dentro do prédio?*

B: Fica. Nós temos agora em andamento um projeto, já tem um projeto executivo, da reserva técnica. A reserva é um projeto novo, que eu vou te mostrar lá embaixo, que já tem um laboratório, vai ser lá no laboratório. A gente tem o laboratório de papel, que é especial em papel aqui, que é um laboratório já, que a gente pode ir visitar lá para você conhecer. É um projeto novo, inclusive é o pessoal da Metro Arquitetos, que é um escritório lá, também que trabalha com parceria com o Paulo Mendes da Rocha inclusive, que é do Martin e da Ana Ferrari.

Eles já fizeram esse projeto do laboratório e eles já fizeram esse projeto também da reserva. O projeto executivo não foram eles, mas o estudo preliminar é deles. Então, atualmente nós temos reservas técnicas ali no porão também, mas são todas improvisadas. Não foram espaços que foram pensados para as reservas técnicas. Então tem ar-condicionado e tudo, mas tem os problemas da umidade. Por isso que tem esse projeto novo que vai tudo, tudo iria para lá, para reserva técnica, inclusive discos, isso lá em baixo, no porão. Elas estão superlotadas assim, então tem coisas que a gente não está recebendo porque a gente não tem onde guardar, então é um caso de emergência.

*J: Além da reforma da reserva, tem outras partes do prédio que estão em reforma no momento?*

B: Não.

*J: Luiz me falou que o Martin o chamou, há pouco tempo, para fazer uma proposta para a reforma do bar da área de convivência?*

B: Não deu certo. Pela questão financeira o projeto foi um pouco deturpado. Eu acho que tem um problema da prefeitura, eu digo assim, do sistema, que dificulta. Por exemplo, nós pedimos o material, e tem um sistema que chama 'pregão', que é um sistema que é o valor mais barato. Então assim, o valor mais barato nunca é o melhor produto. E isso também em projeto. Então quer dizer, em projeto se contrata uma empresa que é o valor mais barato. A gente tem problema aqui direto.

*J: Mas depende da definição, você tem que definir o que você quer e se a empresa não pode servir essa necessidade, mesmo se for mais barato, não dá?*

B: Sim, mas o serviço, você entende, o cara tem um currículo ele já fez tudo, mas isso não quer dizer que ele faz bem. Não é porque ele fez tudo isso, que ele faz bem. É serviço de terceira. Então, assim a gente tem um problema sério aqui. E esse no caso, eu acho que é um problema assim. Por exemplo, o Luiz Telles foi chamado, quer dizer ele é o arquiteto do prédio. Acho que faz todo o sentido chamá-lo, para fazer uma intervenção do prédio. E o projeto dele não foi aceito. Mesma coisa da cobertura. Foi um milhão, acabou fazendo uma que ficou um terço a menos, mas por uma questão de valor. A prefeitura não paga essa obra de um milhão. Então daí, nesse sentido, o dinheiro é reduzido, e atrapalha, porque não faz o projeto ideal, não vão pagar o arquiteto que a gente quer. »Eu quero fazer com esse arquiteto«, não é assim, aqui não funciona dessa forma, entendeu. São três pessoas e daí a gente vai ver qual é a mais barata. Então, isso dificulta algumas intervenções que eu acho que poderiam ser melhores, mais adequadas ao prédio.

*J: Você gosta de trabalhar no Centro Cultural?*

B: Eu gosto. Não é fácil, porque envolve muitas pessoas e, às vezes, processos. Só que é isso que eu falei, eu acho assim, que é uma questão de planejamento. A gente aqui, em São Paulo e no Brasil, a gente não está acostumado, está se planejar. As coisas são um pouco, em termos de urbanismo, da cidade a gente sabe que as coisas não são planejadas, são interrompidas.

Mas eu acho assim, que a grande vantagem de trabalhar num espaço desse é que eu pego o processo todo. Então quer dizer, eu pego desde a contratação até se eu vou fazer a exposição. A pessoa que faz a programação está aqui do meu lado. Então está tudo próximo,

e você participa do processo todo. Eu gosto muito, sabe, assim eu estou lidando direto com a marcenaria esta aqui, o serralheiro esta aqui, o elétrico, é tudo feito aqui. A gente tem uma gráfica aqui, o material impresso é feito aqui. Então você tem o processo todo nesse prédio. É isso que eu acho muito legal, é a grande experiência estar trabalhando aqui. É você ter essa noção do processo todo e poder interferir e poder opinar e poder trocar ideia, então eu acho que isso facilita muito o trabalho. Nesses termos eu acho que é muito fácil trabalhar.

*J: Acho muito interessante a maneira de produzir tudo aqui dentro. Todos esses espaços são lá em baixo?*

B: É tudo lá em baixo, exatamente. Então, por isso eu acho que é muito rico de trabalhar numa instituição desse porte.

*J: O Martin Grossmann, me parece, quer melhorar o programa, gosta de trabalhar com parcerias internacionais. Você acha que isso é um processo que esta acontecendo só agora ou já foi sempre assim?*

B: Não. Pelo também que eu converso com o pessoal da curadoria, que tem a Mônica que é uma pessoa que esta aqui há doze anos, ela falou que isso e rescente. É com o Martin que trouxe essa nova visão. Eu acho isso muito importante. Não é ser caipira, de falar, porque eu acho que a gente tem um pouco disso, nós brasileiros, de achar que um arquiteto alemão, italiano, o cara pode ser qualquer um, mas a gente tem aqui um pouco isso, que aí é gringo é muito mais interessante que a gente. Mas eu acho importante de cultura mesmo. Pessoas que tem outras experiências que trabalham de outra forma. Então isso eu acho que está acontecendo agora com a experiência do Martin. Eu achei isso bem importante.

Eu estive mais com a Espanha mesmo, por causa disso do Centro Cultural da Espanha (CCE) que a gente tem uma parceria, tem tido [sido] assim, desde que eu entrei aqui. Inclusive esses projetos paradas, as »Paradas em Movimento«, o dinheiro foi financiado pelo SEACEX (Sociedade Estatal de Ação Cultural Externa de Espanha)

*J: Como chama?*

B: CCE (Centro Cultural da Espanha) de São Paulo. Quem cordena é a Ana Tomé.

Aí, também essa coisa da parceria o que é legal. A gente pode escolher a pessoa, eu escolho o marceneiro que é a pessoa que eu trabalho há um tempo, que eu posso escolher a mão de obra que você vai trabalhar, que material. Sem questionamento. Quer dizer, claro, às vezes, no orçamento eles pedem para diminuir. Daí a gente diminui onde da para diminuir, mas a gente pode escolher, assim com que material trabalhar.

*J: Depois vou tentar falar com o pessoal da dança e do teatro dos outros núcleos.*

B: Em termos da história do prédio, em termos de acervo e pinacoteca eu te indico, vou conversar com eles e eu posso te mandar um e-mail e você vê como você quer programar.

Eu acho assim, da DADOC, que é o pessoal de acervo. Da biblioteca, que tem gente que está aqui desde que abriu, que são pessoas que podem te dar o depoimento. E da fotografia. Então esses três são pessoas da memória viva do Centro Cultural. Da programação também. O Fernando Oliva, que é o curador geral, ele é o que coordena toda as curadorias. Tem a música, a dança, teatro, audio visual, que é cinema e artes visuais (que é a antiga artes plásticas, agora se chama arte visuais).

E aquela pergunta que você me fez, como que a exposição se relaciona com as outras áreas? Isso é uma ideia do Fernando e dessa gestão da interdisciplinaridade, é o intercâmbio de todas as curadorias.

*J: Eu tento que entender o funcionamento de hoje, mas também a história do uso desde o começo.*

B: Então aqui, isso daqui é super novo. A administração está toda num lugar. Antes era cada um, nesse espaço que antes era exposição.

*J: Isso achei uma das melhores ideias do Martin.*

B: Já veio com o Calil. Quando eu cheguei, já estava numa área perto da biblioteca.

*J: Você acha o Calil uma pessoa interessante para conversar?*

B: Sim, se você tiver oportunidade. Ele é Secretário da Cultura Municipal. Ele foi diretor aqui bastante tempo. Ele é um cara bem interessante, tem uma visão bem legal, ele é do cinema.

*J: Vocês fazem parcerias com instituições da Alemanha?*

B: Pergunta ao Martin, é uma boa ideia.



## **Relatório do encontro com Koiti Mori e Klara Ana Maria Kaiser Mori em Janeiro de 2013**

**Paisagista Koiti Mori**

**Arquiteta Klara Ana Maria Kaiser Mori**

**Local: Escritório Vila Madalena**

Koiti Mori foi contratado pelo EMURB em 1977 para preparar um anteprojeto de paisagismo.

Em seu escritório, me mostrou vários documentos. Entre eles, os desenhos de planejamento da Biblioteca Central de São Paulo Vergueiro.

Koiti Mori também me mostrou folhetos, rascunhos, fotos de maquetes da fase preliminar do projeto do Centro Cultural São Paulo para inspeção.

Apresentou-me o texto »Paisagismo - Anteprojeto« sobre o conceito arquitetônico paisagístico do anteprojeto da nova biblioteca central. e a lista das plantas que pensava em plantar.

Uma carta de Luiz Telles, datada de 17.1.1978, informando a aprovação do anteprojeto.

Da mesma forma, artigos de jornais do Estado de São Paulo de 1978 e 1979:

- Estado de São Paulo: A biblioteca Vergueiro fica pronta em dois anos, São Paulo, 26.12.1978 (sem autor), página 13.

- Almeida, Ricardo Portal: Guia para o leitor que aguarda a biblioteca mais moderna, em: O Estado de São Paulo, São Paulo, 14.01.1979, p.

Fotos do escritório de Koiti Mori e Klara Ana Maria Kaiser Mori.

